



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

PABLO SANTOS RIBEIRO HERNANDEZ

**CINEMA E POLÍTICA DA BOA
VIZINHANÇA: A EXPEDIÇÃO DE
WALT DISNEY AO BRASIL.**

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História Social
Linha de Pesquisa: Instituições, Poder e Ciências

PABLO SANTOS RIBEIRO HERNANDEZ

Dissertação apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de Concentração: História Social.

Orientador: Prof.Dr. Flávio Limoncic

Rio de Janeiro

2015

PABLO SANTOS RIBEIRO HERNANDEZ

**CINEMA E POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA: A EXPEDIÇÃO DE WALT DISNEY
AO BRASIL.**

Dissertação apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de Concentração: História Social.

AGRADECIMENTOS

É com muita alegria e felicidade que concluo esta minha dissertação, resultado de um esforçado trabalho de pesquisa. Reservo este espaço para agradecer a todos – os muitos- que me ajudaram e incentivaram ao longo de toda esta caminhada.

Começo por agradecer ao meu orientador, professor Flávio Limonic que sempre foi solícito e me auxiliou muito na conclusão do trabalho. Suas orientações e indicações foram de fundamental importância para a execução deste trabalho e me possibilitaram um grande aprendizado. Sempre presente e solícito, não seria fácil avançar nesta pesquisa se não fosse sua orientação. Estendo esta homenagem a todos os meus professores do curso de Mestrado em História Social do PPGH-UNIRIO, pois cada qual contribuiu bastante para a minha formação enquanto historiador.

Dedico esta dissertação também a todos os meus amigos que dividiram e dividem comigo as dificuldades, barreiras e problemas, mas também as alegrias, sucessos e as expectativas do ofício que escolhemos.

Agradeço aos todos os meus familiares, que me ajudaram a superar os muitos obstáculos que se fizeram presentes durante estes dois anos. Dedico este trabalho em especial à minha querida irmã Jaciara Cummings, aos meus maravilhosos pais Francisco Pablo e Selma Hernandez e minha amada noiva Etiene Castro. Sem a força que todos me deram não poderia me manter firme nesta trajetória que chega agora ao fim, portanto fica aqui o meu profundo e sincero agradecimento.

RESUMO

Este estudo discutirá a utilização do cinema como forma de aproximação cultural entre Estados Unidos da América e o Brasil no contexto da Política da Boa Vizinhança (1933-1945). Serão debatidas em específico os principais objetivos da expedição de Walt Disney ao Brasil. O presente estudo analisará a maneira como a produção de Disney, elaborada em visita ao Brasil, retratou elementos do país e como serviu ao estreitamento de laços proposto pela Política de Boa Vizinhança. Debater-se-á acerca dos resultados destas percepções e de que formas Disney e seus artistas precisaram articular suas ações no Brasil e a posterior produção de seus filmes de modo a atender as demandas da Política da Boa Vizinhança.

Palavras-chave

Cinema, Política da Boa Vizinhança, Disney

ABSTRACT

This study will discuss the use of cinema as a form of cultural rapprochement between the United States and Brazil in the context of the Good Neighbor Policy (1933-1945). Will be discussed in particular the major Walt Disney expedition's objectives in Brazil. This study will examine how the production of Disney, drawn on a visit to Brazil, portrayed elements of the country and served as the closer ties proposed by the Good Neighbor Policy. It will analyze the results of these perceptions and how Disney and his artists had to articulate their actions in Brazil and the subsequent production of his films in order to meet the demands of the Good Neighbor Policy.

Keywords

Cinema, Good Neighbor Policy, Disney

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -.....	8
CAPÍTULO 1 - WALT DISNEY E SUA EXPEDIÇÃO À AMÉRICA DO SUL	
1.1- A escolha de Disney.....	16
1.2- Antes da expedição.....	20
1.3- A equipe/El Grupo.....	28
1.4- No Brasil.....	33
1.5- Os significados da expedição de Disney.....	40
CAPÍTULO 2 - O BRASIL E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA	
2.1- Elementos históricos do relacionamento entre Brasil e EUA.....	48
2.2- A Política da Boa Vizinhaça e o pan-americanismo.....	52
2.3- A diplomacia cultural norte-americana.....	57
2.4- O Nacionalismo Varguista e a Política da Boa Vizinhaça.....	74
CAPÍTULO 3 - A REPERCUSSÃO DA EXPEDIÇÃO DE DISNEY NO BRASIL	
3.1- A expectativa pela chegada de Disney.....	77
3.2- A repercussão da presença de Walt Disney no Brasil.....	82
3.3- A repercussão posterior à viagem.....	105
3.4- Acerca das diversas percepções da expedição.....	115
CAPÍTULO 4- OS FILMES DE DISNEY E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA	
4.1-Alô Amigos.....	117
4.2- Os Três Cavaleiros - Você já Foi à Bahia?	121
4.3- La Piñata.....	126
4.4- A percepção no Estado Novo.....	129
4.5- O Palhaço da Selva.....	131
4.6- Caxangá- A Sequência não finalizada.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
IMAGENS	138
BIBLIOGRAFIA	161

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a analisar de que maneiras a atuação de Walt Disney durante sua visita ao Brasil foi preponderante no estreitamento de relações entre o país e os EUA e, em especial, como o cineasta conjugou os elementos percebidos na referida visita de modo a retratar o Brasil e criar um personagem brasileiro: o Zé Carioca. Também se analisará como esta maneira de retratar o Brasil foi recebida e interpretada em diversos segmentos da sociedade brasileira durante sua estada no país e em momentos posteriores.

O cerne da problemática consistiu em analisar de que forma Disney concorreu para os objetivos inerentes à Política da Boa Vizinhança, quais foram às demandas recebidas por Disney por parte dos governos norte-americano e brasileiro e como o cineasta e sua equipe puderam lidar com tal cenário político e simultaneamente atender as necessidades artísticas e criativas da produção dos filmes voltados para a América Latina. Para fundamentar tal proposta, em termos bibliográficos foram utilizadas obras e publicações que trataram da trajetória de vida de Disney e, em especial da visita do cineasta ao Brasil, detalhando as articulações que precederam a organização da expedição de Disney e seus artistas à América do Sul e os caminhos trilhados por estes em solo sul-americano.

Também foi alvo de atenção deste trabalho a recepção da obra de Disney, especificamente no que se refere ao reconhecimento dos elementos e características escolhidas pelo cineasta para retratar o país como sendo ou não legítimos. Será discutido se a caracterização de Disney encontrou respaldo no público e crítica como sendo de fato apropriada para representar o Brasil e as idiossincrasias do brasileiro.

O período escolhido (1941 -1945) é de extrema relevância tanto no contexto interno como externamente. O Brasil vivenciava as profundas transformações políticas, sociais e econômicas do Estado Novo, que buscava romper com o modelo de nação vigente até então e promover ações no intuito de desenvolver o país. No âmbito internacional, a Segunda Guerra Mundial¹ arrastaria as diversas nações do globo para mais um conflito de enormes proporções.

Nesse contexto, o Brasil se tornou um aliado estratégico significativo para os Estados Unidos da América, de modo que seria inadmissível perder influência no país

¹ O engajamento do Brasil na Segunda Guerra Mundial será caracterizado como marco fundamental no processo de aproximação estratégica entre Brasil e os Estados Unidos.

para os Alemães, adversários no supracitado conflito. É importante ressaltar que o período também se insere no contexto da Política da Boa Vizinhança, estratégia pela qual os Estados Unidos da América, durante o período do Governo de Franklin Delano Roosevelt, começa a investir na América Latina como alvo de uma forte influência cultural e promovendo uma maior aproximação política. Devido ao estreitamento de laços entre Brasil e Estados Unidos da América o período também se configura como momento de aproximação entre as duas sociedades e de trocas de experiências e hábitos.

A análise da visita de Walt Disney bem como a produção advinda desta, por estar inserida em tal contexto, serve como ponto de reflexão também acerca do uso de novos instrumentos por parte dos EUA para a formulação de sua política externa. Há toda uma transformação nos meios de comunicação, com o rádio e o cinema, por exemplo, ocupando papel de destaque no que se refere a difusão cultural. Não alheios a isto, os norte-americanos procedem de modo a incluir rapidamente estes novos elementos em sua agenda política, tanto interna quanto externa. No caso específico de Disney, podemos perceber o quanto o cinema enquanto meio de comunicação de massa se configurava como vital fator para a propagação cultural desejada pelos estadunidenses.

Em caráter interno, a política internacional brasileira se modifica sensivelmente no referido momento. Outrora dotada de fortes laços com as nações européias e com setores defensores de uma aliança com as nações nazi-fascistas, o Brasil acaba por estabelecer fortes laços diplomáticos e estratégicos com os Estados Unidos da América. Dedicando-se o trabalho proposto a analisar a construção da obra de Disney relativa ao Brasil e de que forma ela impactará sua audiência, será de grande valia para o desenvolvimento do estudo das concepções acerca das relações culturais. Compreendendo tais relações como uma ampla variedade de atividades, serão valorizadas as abordagens que trabalhem questões relativas às suas diversas manifestações.

Tais apontamentos serão de auxílio para análise da penetração cultural dos Estados Unidos da América no Brasil, resultante da política governamental adotada pelos norte-americanos a partir da década de 1930 (Política da Boa Vizinhança) e aprofundada pela vontade e necessidade de contar com o Brasil enquanto aliado durante o período da Segunda Guerra mundial.

Poderemos, sobretudo perceber a atuação de Disney como parte deste processo, e, tomando-o como exemplo, refletir acerca de que forma se dava a ação destes agentes

culturais mediante aos diversos interesses e necessidades que envolviam o estreitamento de relações entre o Brasil e os Estados Unidos.

O trabalho proposto poderá contribuir com os estudos acerca do tema, indicando de que maneiras o governo estadunidense procurou promover uma aproximação cultural ao Brasil. Especificamente tratando do caso de Walt Disney, ao focá-lo como um agente desta política cultural norte-americana, poderemos compreender como o cineasta lidou com as necessidades políticas e quais elementos ele pode se utilizar para caracterizar o Brasil em suas obras. Esta visão de Disney como uma agente a serviço de uma grande política cultural pode ser de grande valia para que possamos compreender a iniciativa de expansão da cultura norte-americana no período como uma estratégia de Estado e o uso de novas mídias, como no caso o cinema para que este planejamento pudesse lograr êxito.

Foi importante a percepção das escolhas feitas por Disney na construção do retrato do Brasil e dos brasileiros, na figura de Zé Carioca, personagem representativo do país. Poderemos refletir acerca dos elementos fundamentais que fizeram Disney efetuar a caracterização identitária para os brasileiros, e como se deu este reconhecimento destes na obra do cineasta. Destaca-se que o trabalho deu sua contribuição as discussões relativas à interação cinema-história, campo de estudo em desenvolvimento, e, especificamente tratará do cinema de animação, foco de estudo de reduzidos trabalhos até o presente momento.

Válido ressaltar ainda que o presente trabalho também se valeu de pesquisas iniciadas durante o estudo desenvolvido na Pós-graduação *Lato Sensu* do Curso de Especialização em História das Relações Internacionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CEHRI-UERJ) intitulado: Diplomacia brasileira e a aproximação cultural do Brasil aos Estados Unidos da América: 1934-1945.

O presente trabalho poderá contribuir para uma melhor compreensão das transformações que a aproximação estratégica entre Brasil e Estados Unidos da América promoverá, em especial no âmbito cultural. Foi também objeto de interesse deste estudo as estratégias e dinâmicas utilizadas para dar conformidade ao estreitamento de laços entre brasileiros e norte-americanos.

O primeiro capítulo foi dedicado à apresentar a viagem de Disney e relatar como se deram os preparativos para tal expedição. O capítulo busca perceber as razões que motivaram a escolha de Disney para o programa da Política da Boa Vizinhança e o porquê este aceitou a participação no mesmo. Conectaremos estes acontecimentos com

o momento pelo qual o artista e os seus negócios passavam no período em que foi tomada a decisão de excursionar pela América do Sul.

No segundo capítulo será discutida a conexão da viagem de Disney com o espectro mais amplo da Política da Boa Vizinhança. Serão apresentados os principais aspectos do programa do Governo estadunidense, suas implicações para a América Latina e o Brasil bem como suas conseqüências. As discussões acerca da Política da Boa Vizinhança se fazem fundamentais para o intuito deste estudo, uma vez que ao compreendermos as especificidades de tal programa, poderemos compreender a viagem de Walt Disney ao Brasil como um acontecimento inserido neste quadro mais amplo de difusão dos elementos culturais norte-americanos na América Latina.

As questões políticas nos dois países também são relevantes para a compreensão deste processo. Com o processo revolucionário ocorrido no ano de 1930, é inaugurado no Brasil um período de amplas transformações políticas e econômicas, com imediatos reflexos sobre a política externa. Em terras norte-americanas, a vitória do democrata Franklin Roosevelt, em 1933, promoveu novas expectativas políticas e econômicas que pudesse fazer frente à crise econômica advinda de 1929. Para a política externa, a administração democrata lançou um projeto de hegemonia internacional que possuía como intenção promover uma ruptura com a política isolacionista dos Estados Unidos, buscando assegurar condições de estabilidade política econômica para o sistema internacional.

Essas modificações na política externa dos Estados Unidos resultaram em importantes implicações para a América Latina ao abrir caminho para uma nova forma de relacionamento que seria denominada de Política de Boa Vizinhança ainda por Herbert Hoover, mas exercida de fato por Roosevelt. Essa política passou a valorizar o diálogo político com os países da região. Gerson Moura aponta que com a eleição de Franklin Roosevelt para a presidência da República em 1933, os EUA anunciaram um novo tempo e uma nova política para a América Latina. Conhecida como “Política da Boa Vizinhança” ela anunciava as seguintes disposições: os EUA não mais apelariam para o método da intervenção, sobretudo da intervenção militar, a igualdade jurídica de todas as nações americanas seria reconhecida, tanto na teoria quanto na prática; haveria consultas interamericanas sempre que os problemas de uma república ameaçassem tornar-se um perigo para as demais; procurar-se-ia cooperar de todas as formas

possíveis para elevar o bem estar dos povos das Américas². Tinha-se como intenção reforçar a presença dos Estados Unidos na área, através de vínculos econômicos, culturais e militares, assim como de freqüentes conferências multilaterais. A idéia era manter a força norte-americana no continente, fazendo uso de mecanismos diversos para tal. Gerson Moura frisa que embora alguns métodos tivessem mudado, os objetivos da política externa americana continuaram os mesmos: minimizar a influência européia na América Latina, manter a liderança dos EUA no hemisfério e encorajar a estabilidade política dos países no continente.³

Será alvo de atenção especial no capítulo também a criação, por determinação do presidente Roosevelt em 16 de agosto de 1940 de uma agência especial para dar conta dos assuntos interamericanos de interesse dos EUA, sob comando de Nelson Rockefeller, chamada de Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA).

O terceiro capítulo será dedicado a reunir e analisar a repercussão da expedição de Walt Disney ao Brasil. Para tal tarefa, foram reunidas publicações da imprensa de grande circulação, que tivessem como tema a visita do cineasta estadunidense ao país. A escolha das publicações analisadas se deu inicialmente por periódicos do Rio de Janeiro⁴, local onde Disney passou a grande parte de seu tempo no Brasil e foram priorizadas as publicações que cobriram com o maior número de informações a estada de Disney e seus artistas e as que continham as impressões de intelectuais, artistas, jornalistas e cronistas brasileiros da época. Também foram selecionadas reportagens que trouxessem alguma informação que contribuísse de maneira fundamental para o estudo da expedição.

A análise destes registros, por vezes artigos e em outros momentos notas mais curtas, nos permitirá de certa maneira perceber como se deu a cobertura, em um modelo mais diário, da expedição de Disney no Brasil, bem como voltar a atenção para eventos que possam fiar a margem de registros de outra natureza. Para tanto é importante também que possamos observar as referências a Disney e sua viagem em edições que antecederam sua chegada ao Brasil, bem como as que repercutiram sua passagem pelo país.

² **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.50

³ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: A política externa brasileira de 1935 à 1942.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.p. 215

⁴ A revista Clima é aqui uma exceção, apesar de ser uma publicação de São Paulo, por ter dedicado um número completo à Walt Disney. (**CLIMA.** São Paulo, n. 5, out. 1941.)

Foram analisadas as reportagens, artigos, colunas entre outros, que repercutiam a possibilidade e os preparativos para a viagem, e aquelas que foram relativas às ações de Disney e seus artistas no Brasil. Também foram alvo deste estudo os textos que após a estada de Disney no país tiveram como temática os filmes feitos a partir de sua incursão no país. Assuntos como detalhes da produção dos filmes e a recepção destes no Brasil também foram considerados de importância vital.

Estes textos acerca da expedição de Disney ao Brasil poderão embasar a percepção que a sua viagem ao país possuiu três claras e distintas dimensões. A dimensão política, a dimensão comercial, e a dimensão técnica. Ao executar sua turnê pela América do Sul, sendo o Brasil uma das paradas Walt Disney realizava uma missão como representante da Política da Boa Vizinhança. Deveria despertar o sentimento de fraternidade e união hemisférica desejado pelo governo dos EUA, iniciando um intercâmbio cultural com os países visitados. Estava sob ordens e patrocínio do governo, devendo executar uma missão de boa vontade nos países visitados. Levando em consideração a disposição dos EUA de modificar sua política externa para com a América Latina, demonstrar certa brandura nesta relação, a figura de Disney acabou sendo bastante apropriada por despertar grande admiração por onde passou e quase nunca ser vista com desagrado ou desconfiança. Especificamente no caso do Brasil isso fica bastante evidente dado os frequentes encontros com importantes autoridades políticas como Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, Lourival Fontes entre outros.

A expedição para América do Sul também foi importante para Disney como viagem de negócios. Além do financiamento governamental para a realização de filmes com a temática dos países visitados, esta poderia ser a oportunidade de abrir um novo e grande mercado para o estúdio. Popularizar ainda mais suas criações no continente. De certo, a possibilidade de vender mais filmes para os países da América do Sul foi um dos elementos preponderantes da viagem. A divulgação de “Fantasia” também era um ponto importantíssimo. A novíssima criação do estúdio, tida como uma obra extremamente inovadora. Era fundamental, dado as condições financeiras pelas quais Disney passava, que “Fantasia” fosse um sucesso mundial e que afirmasse as capacidades criativas de produção do estúdio mais uma vez.

Por fim temos a dimensão técnica. Disney também se interessava pelas possibilidades artísticas que as paisagens e povos da América do Sul poderiam proporcionar. Não a toa montou para a expedição uma equipe com parte significativa de

seus melhores artistas e, dedicou boa parte da viagem às audições com artistas, busca por animais exóticos, idas a exposições etc.

Ao analisarmos a repercussão obtida pela viagem de Disney ao Brasil nas publicações nacionais percebemos claramente estas três dimensões da expedição de Disney que procuravam dar conta das necessidades tanto do estúdio, como parte da indústria cinematográfica, quanto do governo dos EUA, interessado no aprofundamento de laços com o Brasil e no sucesso da Política da Boa Vizinhança. Fica evidente ainda a demanda no Brasil para que ocorresse tal estreitamento de laços, com Disney sendo recebido como grande nome da arte, e a viagem vista como uma mostra real da fraternidade dos estadunidenses para com o Brasil. Válido ressaltar que por vezes a própria Política da Boa Vizinhança é citada como o elemento motriz da viagem pelas publicações brasileiras, que de modo algum a rechaçavam, mas sim opinavam que ela deveria ser incentivada.

Outro ponto que merece atenção é a posição da intelectualidade brasileira. Muitos intelectuais (escritores, poetas, romancistas), e entre estes destaque os membros da Academia Brasileira de Letras (já eleitos ou que viriam a fazer parte desta) se posicionaram acerca da estada de Disney do Brasil. Em sua grande maioria teceram grandes elogios ao cineasta estadunidense, afirmando que Disney era um gênio da arte, no patamar de grandes romancistas da história da humanidade. Dois pontos acabaram atraindo a atenção deste segmento: a análise de “Fantasia” como expressão artística e sugestões para o filme de Disney sobre o Brasil.

Várias análises foram feitas do filme “Fantasia”, pela sua promessa de grande inovação na conjunção de música clássica e animação. A estréia do filme atraía muita atenção no Brasil em especial pela presença do seu criador, e discutia-se em qual patamar artístico estaria esta nova criação do norte-americano.

Outra temática fora a da representação do Brasil e do brasileiro nos filmes vindouros de Disney. Muitos dos homens de letras do Brasil emitiram suas percepções acerca de como deveria ser esta representação e quais elementos Disney deveria ver no país para se inspirar. Neste sentido, sabendo das intenções de Disney, a tarefa destes intelectuais, auto-imposta em certo sentido, passou a ser guiá-lo para uma fidedigna representação do Brasil.

O presente estudo, desta maneira, terá como meta perceber como ao se configurar como um partícipe da política cultural estadunidense para promover a Política da Boa Vizinhança, Disney teve que lidar com expectativas e necessidades

inerentes aos objetivos de tal estratégia. A dimensão comercial também será abordada, levando a uma compreensão da viagem como uma incursão de negócios também, em busca de novos mercados para os filmes. Também poderemos observar como a viagem de Disney ao Brasil serviu ao propósito criativo deste e de sua equipe para realizar os filmes retratando o Brasil como também foi neste momento que o cineasta pode receber de forma mais contundente as demandas brasileiras acerca de sua representação nos filmes. A partir deste trabalho poderemos acompanhar os diversos acontecimentos e aspectos do momento da visita de Walt Disney e sua comitiva ao Brasil, percebendo quais foram os pontos de destaque para a confecção das seqüências sobre o Brasil nos filmes “Alô Amigos” e “Os Três Cavaleiros”. Com esta análise poderemos ainda perceber quais foram os elementos absorvidos pelo processo criativo de Disney para a criação do personagem Zé Carioca, e sua conexão com o contexto vivenciado pela sociedade brasileira nos anos 1940.

CAPITULO 1 – WALT DISNEY E SUA EXPEDIÇÃO À AMÉRICA DO SUL

1.1- A escolha de Disney

Em 17 de agosto de 1941, Walt Disney desembarcava no Brasil. O cineasta chegou ao país com sua equipe que incluía seus principais desenhistas e animadores, como Franklin Thomas e o casal Lee e Mary Blair. Trouxe também a sua esposa e aproveitou para divertir-se nas praias no Rio de Janeiro. Esta viagem do renomado artista norte-americano, apesar de também conter intenções artísticas, estava intimamente relacionada com as iniciativas promovidas pelo governo estadunidense de estreitar os laços culturais com a América Latina, sendo que dentro desta perspectiva, uma das iniciativas centrais era promover a viagem de personalidades notáveis a título de demonstrar a “boa vontade” dos EUA frente aos povos latinos.

Além de Disney, estiveram no Brasil em outras ocasiões, com o mesmo fim de estreitar laços e afinidades, atores e atrizes como Tyrone Power⁵ e Lana Turner⁶ e os diretores John Ford⁷ e Orson Welles⁸. Percebe-se então que a vinda de Disney não foi um fato isolado. Esteve relacionada a um contexto mais amplo: a tentativa de ampliar o poder dos Estados Unidos na América Latina. Foi o próprio presidente Franklin Delano Roosevelt⁹, que indicou¹⁰ o nome de Disney a Nelson Rockefeller¹¹, diretor do já mencionado OCIAA - Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. O OCIAA

⁵ Foi um ator de cinema e de teatro estadunidense, que atuou em diversos filmes entre os anos 30 e 50, em papéis de capa-e-espada ou personagens românticos. Em 1943 foi recrutado para o serviço militar, entrando para os U.S. Marines. Quando voltou, foi requisitado pela 20th Century-Fox para o filme patriótico, *Crash Dive* em 1943, um filme de guerra. Ele foi creditado como Tyrone Power, U.S.M.C.R., e o filme serviu, como muitos da época, para o recrutamento de soldados para a guerra.

⁶ Atriz estadunidense. Considerada símbolo de beleza entre as décadas de 1940 e 1950, tornou-se uma das atrizes mais bem pagas da época.

⁷ Cineasta norte-americano de grande fama da década de 1930 a 1960, conhecido, principalmente pelos seus westerns.

⁸ Cineasta, roteirista, produtor e ator estadunidense. Entusiasta da aproximação dos EUA com a América Latina, passou uma temporada no Brasil, onde pretendia filmar o carnaval carioca para acrescentar ao seguimento *My Friend Bonito*, do documentário *It's All True*, que nunca ficou completo

⁹ Político do Partido Democrata, foi o 32.º presidente dos Estados Unidos(1933-1945), cumpriu quatro mandatos e morreu durante o último. Durante sua estada na Casa Branca, teve de enfrentar o período da Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial. Em seu mandato procurou modificar as relações diplomáticas com a América Latina na chamada Política da Boa Vizinhança, como será descrito adiante.

¹⁰ GABLER, Neal. **Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana**. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2013. p.426.

¹¹ Empresário americano, filantropo, funcionário público e político. Um membro da poderosa família Rockefeller, atuou no governo do presidente Franklin Roosevelt comandando o programa em relação a América Latina, se tornando diretor do OCIAA. Tempos depois se tornou governador de Nova Iorque (1959-1973) e vice-presidente dos Estados Unidos (1974-1977), no governo do presidente Gerald Ford.

era o órgão governamental encarregado de elaborar e desenvolver projetos de aproximação entre os Estados Unidos e a América Latina, ficando responsável por articular iniciativas que concorressem para o estreitamento dos laços entre ambos, inclusive no campo cultural.

Gerson Moura indica que Nelson Rockefeller foi figura chave nestas iniciativas de aproximação com a América Latina, que tiveram como uma de suas conseqüências a viagem de Disney ao Brasil. Rockefeller neste período já se havia estabelecido como um grande empresário do setor privado. Em razão dos negócios familiares extensos na América do Sul, Rockefeller visitou o continente varias vezes nos anos 1930 e percebeu uma conjuntura perturbadora: a presença do eixo, sobretudo da Alemanha nazista crescia no território da América do Sul. A Argentina, em particular estava se tornando um grande centro da propaganda nazista¹². Os Estados Unidos ainda não estavam oficialmente envolvidos na guerra, mas a neutralidade do país estava cada vez mais perto de ser quebrada e o estabelecimento de uma base forte nazista na Argentina tornaria todas as repúblicas americanas extremamente vulneráveis. Relações fortes e amistosas entre os Estados Unidos e a América Latina não era mais uma questão de meta estratégica apenas, mas progressivamente se tornaram uma necessidade latente¹³.

Rockefeller levou suas preocupações para Washington, demandando uma ação imediata que pudesse parar o avanço nazista na América. O resultado foi a criação de um novo cargo no governo estadunidense: o cargo de Coordenador de relações Comerciais e Culturais entre as Repúblicas Americanas, e Rockefeller obteve a indicação para ele mesmo ocupar tal posto. Posteriormente, o nome do cargo foi simplificado para Coordenador de Assuntos Interamericanos. Rockefeller edificou um programa de ação com duas funções principais: “economic warfare” – iniciativa para auxiliar as necessidades financeiras, agrícolas educacionais e de saúde nas Américas, e “psychological warfare”- com o objetivo de formar um forte espírito de amizade hemisférica, para reforçar a idéia de que as Américas deveriam ficar unidas contra as forças do Eixo¹⁴.

A propaganda psicológica, se valeria do mais poderoso meio de massa dos Estados Unidos da época: o cinema. Rockefeller pessoalmente insistia muito nesta idéias

¹² MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História.

¹³ GABLER, Neal. **Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana.** Osasco, SP: Novo Século Editora, 2013. p.426.

¹⁴ MOURA, Gerson. **Sucesso e ilusões: Relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991. p.45.

a conexão de sua família com o Museu de Arte Moderna foi de importância fundamental. O museu se tornou o centro do programa de cinema do OCIAA produzindo inicialmente uma série de filmes em 16mm e dublando curtas metragens em Português e Espanhol para distribuição na América Latina mas para o contato da Agência com a indústria cinematográfica de Hollywood, Rockefeller escolheu como responsável Francis Alstock¹⁵ e John Hay Whitney¹⁶, conhecido como Jock. A trajetória de Whitney em Hollywood o colocava como a pessoa ideal para a função. Durante a década anterior ele esteve envolvido pessoalmente na comunidade cinematográfica e investiu na Technicolor¹⁷ e em estúdios cinematográficos.

Gerson Moura aponta que Juntos Alstock e Whitney se aproximaram dos maiores produtores de Hollywood e os incentivaram a produzir filmes que refletissem o espírito da Política da Boa Vizinhança. O mercado da América Latina já era visto com bons olhos por boa parte dos estúdios norte-americanos, que acreditavam num grande horizonte de lucros a partir da difusão dos filmes estadunidenses na América Latina. Somava-se a isto o auxílio ao esforço de guerra do governo de Roosevelt que desejava que a aproximação com os países latinos fosse cada vez mais intensa e profunda.

Se, de um lado, a indústria cinematográfica começava a perceber que teria um importante papel a desempenhar no esforço de guerra e que a América Latina era um enorme mercado para suas produções, devendo, assim, ser mais explorado; por outro, o governo F. D. Roosevelt havia-se convencido de que Hollywood tinha um papel essencial na divulgação de imagens e mensagens que fomentassem as relações interamericanas e dissipassem percepções negativas dos latinoamericanos em relação aos Estados Unidos. Assim sendo, a necessidade de o governo norte-americano estreitar suas relações com a América Latina, durante a II Guerra Mundial, possibilitou uma convergência dos interesses diplomáticos das agências governamentais com a da expansão da indústria de Hollywood naquela região.¹⁸

¹⁵ Executivo na indústria cinematográfica.

¹⁶ Foi um grande investidor de espetáculos da Broadway e da indústria cinematográfica norte-americana. Possuiu, inclusive, parte da empresa Technicolor. Também, em 1930, Whitney foi eleito para o Conselho de Curadores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e nomeado presidente da Cinemateca do museu em 1935. Em 1941, ele sucedeu Nelson Rockefeller como Presidente do Museu. Em momentos posteriores foi embaixador dos EUA para o Reino Unido

¹⁷ Empresa norte-americana que foi uma das pioneiras no processo de coloração cinematográfica.

¹⁸ MONTEIRO, Érica Gomes Daniel, **Diplomacia Hollywoodiana: Estado, indústria cinematográfica**

Érica Monteiro indica que em 1940, tendo como objetivo empreender da maneira mais ampla o controle acerca da produção e a veiculação dos filmes, destinados à América Latina, além de dar suporte para as produções o OCIAA criou uma divisão de cinema. O cargo de diretor da Divisão de Cinema do OCIAA caberia justamente à John Hay Whitney, que convocou os principais representantes da indústria cinematográfica estadunidense e levantou a proposta da criação de uma corporação, que se dedicaria a agir em auxílio da Política da Boa Vizinhança¹⁹. Fariam parte da direção de tal corporação membros das mais relevantes empresas cinematográficas estadunidenses, além de representantes regionais das grandes corporações de Hollywood. Deste modo, em março de 1941, foi criada a Motion Picture Society for the América, uma corporação articulada com o objetivo de agir como uma conduta de conectar o OCIAA e os industriais de Hollywood. Seus escritórios foram criados na Califórnia.

O OCIAA supunha que através de tal iniciativa cooperativa com os representantes do setor cinematográfico, por intermédio da Motion Picture Society for the América, não seria impossível ter amplo controle sobre as produções dos estúdios hollywoodianos destinadas à América Latina e que as produções que pudessem ser indesejadas pelo OCIAA seriam totalmente descartadas. A Motion Picture Society for the América possuía em termos gerais as seguintes funções: promover a produção interna de filmes (curtas e longas), de cinejornais sobre os EUA e a América Latina e distribuí-los para os países da região. Também era responsável por rechaçar a produção cinematográfica desenvolvida pelo Eixo, por meio da indústria de cinema alemã. Assim sendo, esta orientou os estúdios a nunca caracterizar os personagens latino-americanos como bandidos ou vilões, papel que deveria ser destinado aos nazi-fascistas. Neste sentido, progressivamente a exuberância da mulher, as belezas naturais, a simpatia e valentia do homem latino-americano foram enaltecidos. Além disto, era uma função importante também a de combater, por todas as formas, o cinema produzido pelo Eixo²⁰.

e as relações interamericanas durante a II Guerra Mundial, História Social, n. 20, 2011. p. 59.

¹⁹ A Política da Boa Vizinhança foi como ficou conhecida a iniciativa do governo de Roosevelt para aproximar-se da América Latina. As disposições do programa e suas idiossincrasias serão esmiuçadas no capítulo 2.

²⁰ TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: A Americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.p. 65.

Diane Disney Miller relata²¹ que Nelson Rockefeller pediu em nome do Governo dos EUA que Disney fizesse o giro pela América do Sul especificamente como um “Embaixador da Boa Vontade”. Aponta que um dos argumentos para convencê-lo fora que os seus filmes eram muito populares na região. Outra questão apresentada para convencer Disney teria sido segundo sua filha, que sua visita poderia ajudar a combater certa influência nazista na América do Sul. Neste sentido, Rockefeller e Whitney encontraram em Disney um grande defensor de sua iniciativa de utilizar o cinema como parte da campanha da boa vizinhança para a América Latina, disposto a fazer parte de um projeto que difundisse o cinema estadunidense e auxiliasse os esforços de guerra norte-americanos. Negociações entre o órgão governamental e o estúdio do cineasta foram efetuadas e o próprio presidente Roosevelt teria indicado²² a inclusão de Walt Disney na lista de visitas de personalidades de grande influência cultural hollywoodianas aos países sul-americanos.

1.2- Antes da expedição

Para compreender a importância do apoio de Disney, é importante que se tenha em mente que no período o cineasta já estava em patamar de grande artista do cinema norte-americano, tendo inovado em larga escala em seus trabalhos precedentes a técnica e produção das animações. O estúdio Disney trouxe o som e a cor para as animações e também procurou desenvolver o aspecto dramático das animações. Os personagens eram dotados de personalidade, trejeitos, maneirismos, tornando os filmes de animação mais complexos e atrativos. Os avanços trazidos por Disney. Neste período recebiam a aclamação do mundo inteiro. Mickey Mouse experimentava um nível de popularidade sem precedentes para um personagem animado. As “Sinfonias Tolas”²³ expandiram o prestígio do estúdio explorando os horizontes da conexão entre desenho e música. Disney se destacou ainda ao produzir os filmes de longa metragem de animação, como “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Pinocchio”, e sua grande aposta do momento em

²¹ MILLER, Diane Disney. **A História de Walt Disney**. São Paulo, Editora Vecchi, 1960, p.152.

²² MONTEIRO, Érica Gomes Daniel, **Diplomacia Hollywoodiana: Estado, indústria cinematográfica e as relações interamericanas durante a II Guerra Mundial**, História Social, n. 20, 2011. p. 60.

²³ Silly Symphonies no original, era uma série de 75 desenhos animados produzidos pela Walt Disney Productions entre 1929 e 1939. Trazia uma vasta gama de inovações como por exemplo a imagem em cores nos desenhos. Nesta série de desenhos o Pato Donald fez sua estréia em The Wise Little Hen, de 1934.

que veio ao Brasil, “Fantasia”. Deste modo, Walt Disney se estabeleceu como sinônimo de excelência técnica, inovação e como um grande nome das artes norte-americanas²⁴.

Seu reconhecimento como artista na América Latina também era significativo. No ano de 1933 a Escuela de Artes Decorativas de la Nación²⁵, da Argentina, organizou um texto para Walt Disney expressando sua admiração por Mickey Mouse e pelas “Sinfonias Tolas”. Mais reconhecimento e premiações foram obtidos do Equador, Brasil e outras repúblicas sul-americanas.

Neal Gabler afirma que em 31 de outubro de 1940, Roy Disney²⁶ que cuidava das partes financeiras do estúdio Disney escreveu um memorando²⁷ para seu irmão Walt. Dizia que havia tido um almoço com Jock Whitney e Francis Alstock, e durante o encontro falaram principalmente de uma missão diplomática idealizada por Rockefeller que Alstock e Whitney estavam participando. Esta questão era o relacionamento entre os EUA e as repúblicas da América Latina. Roy informava Walt que Rockefeller havia sido encarregado pelo presidente Roosevelt de comandar os assuntos relativos à cooperação hemisférica.

Michael Barrier indica que neste encontro Jock e Alstock encorajaram Roy a manter uma relação próxima entre o estúdio Disney e o mercado cinematográfico latino americano. Roy argumentou que “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Pinocchio” já haviam sido dublados em Português e Espanhol para lançamento na América Latina e que o mesmo havia acontecido com outras curtas, até o preço se tornar pesado demais para o estúdio²⁸. Roy contava a Disney que fora sondado acerca da possibilidade do estúdio começar a colocar alguns temas latinos nos curtas de animação, que seriam considerados para o programa de Boa Vizinhança. Dizia ainda que respondeu à Whitney e Alstock que esta possibilidade poderia ser considerada e que faria a sugestão a Walt.

O estúdio poderia facilmente abordar estes temas, sendo que não haveria concorrência significativa de outros estúdios de animação que pudessem também participar do programa de Rockefeller. Os desenhos com a temática latino-americana

²⁴ Até o ano de 1941 Walt Disney, entre outras premiações, já havia recebido 9 vezes o Oscar (Academy Awards), prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas nos EUA.

²⁵ Momento plástico : periódico mensal de arte (Buenos Aires, Argentina). --No. 4 ([1933])

²⁶ Foi um empresário americano, sócio e co-fundador, junto com seu irmão mais novo Walt Disney, da Walt Disney Productions, atualmente conhecida como The Walt Disney Company. Enquanto Walt era o homem criativo, Roy se preocupava mais com a parte financeira da empresa procurando fazer com que a mesma estivesse sempre financeiramente estável.

²⁷ GABLER, Neal. **Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana**. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2013. p.426.

²⁸ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. P170.

eram pouquíssimos e a maioria, muito estereotipados. Walt Disney teria visto na demanda do OCIAA uma grande oportunidade criativa para o estúdio de realizar desenhos com a cultura, personagens e a música da América Latina e uma oportunidade financeira para aumentar a receita do estúdio também, tanto pelo trabalho com o órgão do governo como também pela maior inserção no mercado latino.

Barrier aponta que o estúdio Disney entrou em contato com o OCIAA por intermédio de Roy, propondo fazer uma série de filmes com a temática latino-americana, sendo que o escritório de Rockefeller concordou com satisfação, restando apenas negociar os termos da produção. O OCIAA ganhava com a adesão de Disney o seu prestígio nos EUA e internacionalmente, já o estúdio Disney, que enfrentava desde 1940 problemas financeiros ganhava garantias governamentais contra possíveis prejuízos advindos destas novas produções. As negociações se arrastaram pelos primeiros meses de 1941 e em junho um acordo foi finalmente firmado: o estúdio Disney iria produzir uma série especial de 12 curtas de animação com a temática da América Latina, todos em Technicolor, durante um período de dois anos. O governo pagaria 25% das produções e garantiria todos os custos da viagem à América do Sul²⁹.

Durante os meses subseqüentes de 1941 o estúdio começou uma ampla pesquisa acerca da América Latina para os filmes. Gradualmente um plano mais ambicioso começou a ser elaborado por Walt. Ele e alguns artistas poderiam fazer uma viagem pela América Latina para dar suporte a pesquisa e coletar in loco elementos para a realização das animações. Eles poderiam assim ter a suas próprias impressões acerca dos países América Latina e da diversidade de suas culturas, além do que seria uma ótima oportunidade de promover os filmes do estúdio, sobretudo “Fantasia”. A viagem já havia sido sugerida também em encontros de Roy Disney e Jock Whitney, encarada como parte da colaboração do estúdio com o programa de Boa Vizinhança. Sendo assim, percebemos que a viagem de Walt Disney à América Latina teria um duplo caráter: uma expedição de pesquisa e uma missão de boa vontade. Havia ainda uma terceira intenção nesta visita de Disney à América Latina que era econômica, com a promoção de seus filmes e busca por novos contratos para o estúdio.

Ainda em Junho de 1941 o OCIAA aprovou a viagem de boa vontade de Walt Disney pela América Latina Walt e seus artistas deveriam visitar Rio de Janeiro, Buenos Aires e outras localidades no continente estudando e pesquisando os costumes e culturas

²⁹ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p174.

dos países visitados para usar na série de filmes. Ao mesmo tempo, deveriam servir de embaixadores da boa vontade estadunidense para com os países latino-americanos, fazendo contatos profissionais, com outros famosos desenhistas, pintores, músicos e cineastas destes países. A intenção era transformar a indústria cinematográfica a fim de aprofundar os laços de amizade com os latinos:

A MPD orientou os estúdios a não caracterizar os latino-americanos como vilões ou bandidos, esses deveriam ser os nazifascistas. Desse modo, aos poucos, os famosos foras da lei mexicanos, tão comuns nos filmes de faroeste, cederam lugar aos vilões nazistas. A sensualidade da mulher e a coragem e simpatia do homem latino-americano foram enaltecidos.³⁰

O problema era que apesar destas determinações, outros pontos da iniciativa de Rockefeller para promover a Política da Boa Vizinhança vinham falhando. Filmes eram feitos com temáticas latino-americanas, mas por vezes insultavam os costumes dos países retratados e eram muito mal recebidos. Exemplo disso foi o musical “Serenata Tropical” (Down Argentine Way, 1940), produzido pela 20th Century Fox e dirigido por Irving Cummings. O filme contava com a participação da atriz Carmem Miranda interpretando uma dançarina que cantava em português uma rumba. Outra atriz do filme usava castanholas. O filme era ambientado na Argentina, país no qual tais manifestações não são características, o que causou uma péssima impressão. Em termos políticos, o resultado não podia ser mais desastroso, com o filme chegando a ter sua exibição proibida na Argentina em um primeiro momento. O país é caracterizado como uma grande hacienda em estilo mexicano, que só aparenta ser moderno nas boates americanizadas, e cujo povo indolente parece só pensar em corridas de cavalos. Antonio Pedro Tota indica³¹ que o filme chegou a causar atritos diplomáticos entre Argentina e os EUA.

As visitas das celebridades norte-americanas aos países da América Latina também passavam pelos mesmos problemas. Poucos falavam Português ou Espanhol, e davam suas mensagens de “amizade e boa vontade” em inglês no rádio. Não se esforçavam em ser simpáticos e esperavam ser adulados como reis em terras latino-

³⁰ MORAES, Isaias Albertin. **Análise do discurso e o uso dos meios de comunicação na política externa de boa vizinhança**, Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 33, n. 2, p. 131. 2012.

³¹ TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.64.

americanas. Oswaldo Aranha³², grande defensor da aproximação com os estadunidenses, afirmou em tom de brincadeira que a próxima missão de boa vontade que chegasse no Rio, o Brasil declararia guerra aos EUA³³.

Outro fato importante do período da viagem de Walt Disney à América Latina foi uma grande greve em progresso no estúdio Disney. Marc Eliot indica³⁴ que divergência entre o estúdio e o recém criado sindicato de cartunistas emergiu já em 1941 e se tornou uma das piores crises enfrentadas pelo estúdio em toda a sua história. A viagem à América foi encarada também como uma forma de Walt ficar afastado do estúdio nestes momentos conturbados. Diane Disney aponta³⁵ que o Governo dos EUA havia se comprometido a resolver a questão da greve no estúdio, enquanto seu pai estivesse em sua expedição. Os contratos com o Governo dos EUA poderiam ser uma solução para os problemas trabalhistas do estúdio. O OCIAA ofereceu auxílio na solução dos problemas do estúdio com seus empregados, e em certo ponto Jock Whitney pessoalmente se ofereceu para negociar um acordo para por fim a greve, e adiantar a viagem de Walt. Havia a preocupação do OCIAA que os problemas do estúdio Disney pudessem comprometer a atuação de Walt enquanto embaixador de boa vontade³⁶.

Enquanto a situação da greve nos estúdios Disney ainda estava se desenrolando, Walt Disney iniciava seus planos para a aventura pela América do Sul. A viagem além de tudo seria uma forma de esquecer a greve e trazer trabalho para o estúdio. O estúdio precisava rapidamente de filmes para produzir, tanto para conseguir receita quanto para manter a equipe de desenhistas e animadores trabalhando.

Temáticas relativas a América Latina já haviam aparecido em alguns filmes produzidos por Disney na década anterior, o segundo curta do Mickey , por exemplo, foi o “Gaúcho Galopante” (1928), que se passava claramente na Argentina. Outro filme foi o “The Cactus Kid” (1930) no qual Minnie Mouse canta uma cantiga mexicana em

³² Advogado, político e diplomata brasileiro. Durante o Governo de Getúlio Vargas foi o embaixador brasileiro em Washington. Posteriormente vem a assumir o ministério das Relações Exteriores e, no cargo, lutou contra elementos germanófilos dentro do Estado Novo, em busca de maior aproximação com os Estados Unidos, no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. No processo do envolvimento brasileiro no conflito, Aranha teve papel fundamental, representando no governo a ala pan-americanista, defendendo uma aliança com os Estados Unidos sempre em oposição aos chefes militares, que eram partidários de uma aproximação com a Alemanha.

³³ HILTON, Stanley. **Oswaldo Aranha: Uma biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. p.443.

³⁴ ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.

³⁵ MILLER, Diane Disney. **A História de Walt Disney**. São Paulo, Editora Vecchi, 1960. p.153.

³⁶ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.412.

espanhol. Donald também teve ligações prévias com a América Latina. Em “Orphans Picnic” cantou “La Cucaracha” e “Cielito Lindo” e apareceu usando um grande chapéu em um cenário mexicano em “Don Donald”. Quando Disney e seus artistas começaram a trabalhar em prol da iniciativa do OCIAA de estreitar os laços dos EUA com a América Latina, eles estavam construindo estes laços também a partir de uma base já pré-existente³⁷.

Era fundamental que Walt tomasse todas as precauções para evitar os erros diplomáticos cometidos por outras figuras públicas em missões semelhantes. De início dever-se-ia evitar uma identificação pública da sua figura com o próprio OCIAA ou qualquer outra agência do governo. Ao contrário, Walt deveria representar simplesmente a si mesmo, como um artista em trabalho, procurando material de pesquisa para seus filmes, o que de fato não era uma inverdade. Michael Barrier aponta que para efetivar esta distância entre Walt e o governo americano, o estúdio encorajou uma identificação pública com a Pan American Airways³⁸. A logística incrivelmente complicada de mover um grande grupo de artistas famosos por outro continente soava bastante incomum, iria requerer assistência especial. Inicialmente se pensou em uma agência de viagens, com Roy Disney cogitando algumas empresas, mas no final o estúdio decidiu cortar intermediários e fazer contato diretamente com a Pan Am. A empresa levou dois de seus representantes da Pan Am. Latin American, Paulo Einhorn do Rio de Janeiro e George Smith jr. de Buenos Aires para os EUA de modo a encontrar com Walt nos estúdios Disney. Gratos pelo tratamento dispensado pela Pan Am. Os irmãos Disney resolveram por incluir a companhia aérea nos planos da viagem³⁹.

Além da Pan. Am. o estúdio Disney também contou com o suporte na viagem da distribuidora RKO Radio Pictures⁴⁰. Graças aos investimentos da família Rockefeller na RKO, a distribuidora estava inclinada a aceitar qualquer negócio de interesse de Nelson Rockefeller, como por exemplo, as produções sobre a América Latina. Além disso, para a RKO a ideia de uma viagem de boa vontade de Walt Disney pela América do Sul representava uma grande oportunidade de relações com o público latino-americano. A

³⁷ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p.114.

³⁸ A Pan American World Airways, mais conhecida como Pan Am, foi a principal companhia aérea estadunidense da década de 1930 até o seu colapso em 1991.

³⁹ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p. 176.

⁴⁰RKO- Radio-Keith-Orpheum Corporation, companhia cinematográfica criada com o objetivo de produzir exclusivamente filmes sonoros. Produziu e distribuiu parte significativa dos filmes do estúdio Disney na década de 1940.

convenção de vendas da RKO na América do Sul, por exemplo, foi marcada convenientemente para Agosto de 1941 no Rio de Janeiro, e se Walt Disney estivesse no Rio no período poderia participar e atrair atenção para a convenção. O filme “Fantasia”, que teve sua estréia na América do Norte em 1940, não havia sido assistido nos países da América do Sul. Aparições pessoais de Walt Disney e seus artistas criariam uma enorme publicidade para as primeiras exhibições do filme.

Um outro aspecto importante da expedição de Disney foi encorajar um intercâmbio criativo entre artistas. A autorização do projeto pelo OCIAA para a viagem incluía um plano ambicioso. Disney desejava que cartunistas, caricaturistas, artistas, músicos, e técnicos se juntassem a equipe dele nos Estados Unidos e trabalhassem profissionalmente no projeto de maneira direta. A ideia seria um início para o estabelecimento de um segmento do estúdio Disney na América do Sul. A proposta tinha como objetivo tentar combinar a marcante técnica Disney com os igualmente distintos temas e personagens sul-americanos.

J.B. Kaufman indica⁴¹ que um ponto fundamental nas pesquisas feitas antes da expedição fora como evitar as gafes embaraçosas que marcaram as visitas anteriores de artistas de Hollywood à América do Sul. Concluiu-se que o problema se situou principalmente nas abordagens feitas. No entender do estúdio Disney e também do OCIAA os artistas de Hollywood simplesmente tratavam um vasto continente, com múltiplas repúblicas, idiomas e povos distintos como uma única coisa: a América do Sul. Pouco ligavam para as especificidades dos países que visitavam, ignorando que cada lugar possuía sua própria cultura, tradições e peculiaridades. Um ponto em comum, porém, entre os países da América do Sul é que todos ficavam enfurecidos quando os “Yankees” os tratavam como “sul-americanos”, destruindo suas identidades nacionais.

Pensou-se então que ao invés da habitual mistura de sombreiros, samba, rumba e violas que eram comuns em filmes sobre os povos latino-americanos até então, que os filmes de Disney deveriam ser estruturados sobre os elementos característicos de cada país, individualmente. Em particular nos dois maiores mercados sul-americanos, Brasil e Argentina. A ideia era se afastar de representações que misturassem vários elementos “sul-americanos” e focar em representações mais apuradas dos países retratados.

⁴¹ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.43.

Segundo Neal Gabler⁴² as pesquisas anteriores a expedição realizadas pelo estúdio Disney possuíam diversos sentidos. Um destes foi um estudo exaustivo da história, geografia, flora, fauna e cultura individual dos países da América do Sul, principalmente Argentina, Brasil e Chile⁴³. Fontes de informação iam desde funcionários da Pan.Am. até estudiosos recomendados pelo OCIAA. Para informações acerca da música sul-americana, a equipe se baseou em um artigo de Carleon Sprague Smith, bibliotecário chefe da divisão de música da New York Public Library, o qual havia visitado recentemente a América do Sul. Baseados em seu artigo a equipe começou a adquirir uma grande quantidade de discos de música sul-americana, cubana e mexicana. Barrier relata que numerosos livros de folclore e literatura sul-americanos foram adicionados a biblioteca do estúdio⁴⁴.

Em razão da proposta de intercâmbio de artistas entre países a equipe também pesquisou artistas promissores. Dante Quintero⁴⁵, criador do personagem Patoruzú, foi identificado como um dos artistas proeminentes da Argentina. No filme Mexicano “Ni sangre ni arena”, o comediante Cantinflas⁴⁶ chamou a atenção, de modo que se chegou até a pensar no estúdio em uma produção de Dom Quixote, combinando animação e atuações reais, com Cantinflas como Quixote, ideia que não foi para frente. No campo da música a equipe de Disney focou principalmente no compositor clássico Heitor Villa-Lobos. Além de considerado grande músico, Villa-Lobos havia tido experiência no cinema. Em 1937 ele havia composto para o filme do diretor Humberto Mauro, Descobrimento do Brasil. Villa-Lobos chamou a atenção mundial compondo baseado nas linhas do Pão de Açúcar e do Corcovado. Era ideia dos artistas do estúdio que Villa-Lobos pudesse compor “perfis musicais” para os personagens de Disney usando a mesma proposta. Convenientemente, Villa-Lobos apresentou um concerto no Museum of Modern Art em outubro de 1940, podendo assim o OCIAA entrar em contato com ele.

⁴² GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.422.

⁴³ IAA 41-06-21 página 14

⁴⁴ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p. 200.

⁴⁵ Cartunista, desenhista e empresário do setor editorial argentino. Criou o personagem Patoruzú considerado um dos mais populares dos quadrinhos argentinos. Patoruzú é um cacique Tehuelche da Patagônia, que possui força sobre-humana e caráter heróico.

⁴⁶ Cantinflas era o nome artístico de Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes, premiado ator e humorista mexicano.

Os principais artistas do estúdio viram-se empolgados com os projetos sobre os filmes a serem feitos sobre a América Latina. A maior parte deles se engajariam no projeto, viajando com Walt Disney pela América do Sul. Bill Cottrell sugeriu dois tipos de histórias latino-americanas para os filmes que deveriam ser desenvolvidas. Um grupo musical de histórias, baseadas nas ‘Sinfonias Tolas’ e um grupo de histórias de comédia, que incluiriam Mickey Mouse, Pato Donald, Pluto entre outros na América do Sul. Também deveriam ser desenvolvidos alguns personagens novos para interagir com os personagens criados por Disney. Em Julho de 1941 Walt se reuniu com os seus roteiristas, concordando com este plano geral, dividindo também a equipe em dois grupos. Ted Sears, Webb Smith e Jack Miller nos de “comédia” e Cottrell, Lee Blaire e Jim Bodrero nos de “música”.

Como ideia para a retratar a Argentina, surgiu a proposta de fazer uma sequência sobre um gaúcho. Foi pensada também a ideia das “Pan-American Symphonies” musicais como as “Silly Simphonies”. Um avião seria destaque neste segmento, chamado de “The Mail Plane”. Para o Brasil as ideias giravam em torno de um balé formado por belos pássaros, borboletas e flores do país no carnaval carioca, com o samba como música principal. Havia também a ideia de fazer uma comédia de pássaros passada no Brasil “Parrot Story”. Uma sequência com um Pinguim que desejava sair da antártica também estava sendo pensada.

1.3 – A equipe/El Grupo

Disney procurou reunir os melhores de seus artistas para participarem da expedição que seria feita à América do Sul. Previamente selecionados, já estavam mesmo em solo norte-americano estudando e procurando referências para os filmes que seriam feitos retratando os países sul-americanos. Os artistas que iriam acompanhar Disney estão descritos no quadro abaixo (Quadro 01)⁴⁷:

Quadro 01

Artista	Realizações e atribuições
---------	---------------------------

⁴⁷ Informações retiradas de documentação acerca das atividades do OCIAA no Brasil. IAA 41-06-21 página 17.

Norman Fergusson	Um veterano do estúdio, com doze anos de serviço. Partícipe da criação do cachorro Pluto. Importante na criação e direção de famosos personagens do estúdio como o “Lobo Mau” nos “Três Porquinhos”, A feiticeira em “Branca de Neve”. Dirigiu a sequência “A dança das Horas” de Fantasia e foi um dos Co-Diretores de “Dumbo”. Foi o encarregado por Disney de produzir todos os filmes que pudessem ser resultados da visita à América do Sul.
Ted Sears	Um artista veterano no ramo dos desenhos animados, apesar da pouca idade. Trabalhava com Disney há dez anos. Especialista em adaptações de histórias para desenhos animados e construção de diálogos nas animações. Participou da produção de “Os Três Porquinhos”, “Branca de Neve”, “Pinocchio”, entre outros sucessos do estúdio Disney.
Webb Smith	Renomado caricaturista, tendo trabalhado em vários jornais antes de ser contratado por Disney em 1931. Participava do desenvolvimento das histórias dos desenhos e cuidava dos detalhes da animação.
William (Bill) Cottrell	Tinha como principal atribuição a procura de boas histórias para serem colocadas em animação. Trabalhou nas “Sinfonias Tolas” e foi o diretor de “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Pinocchio” e o argumentista de “O Dragão Dengoso”.
John Miller	Responsável pela confecção dos esboços. Ficou responsável por desenhar as cenas, paisagens e ambientes que as situações se desenrolariam. Especialista em criar novos personagens, bem como em conferir a estes maneirismos e trejeitos característicos.

James Brodero	Aquarelista e Muralista com reconhecida carreira nos EUA. Especialista em “dar movimento” ao desenho animado, ou seja, fazer com que nos filmes as ações desempenhadas pelos personagens tivesse a maior naturalidade e suavidade possíveis.
Herbert (Herb) Ryman	Sua principal atribuição foi a de planejar cenas a serem inseridas nos filmes. Também era considerado um perito em cores. Antes de trabalhar para Disney, era funcionário do departamento de arte da Metro-Goldwyn-Mayer.
Lee Blaire	Era reconhecido como um dos melhores aquarelistas dos EUA. Sua função no estúdio Disney era esboçar ideias para histórias. Foi ele o primeiro a utilizar tintas de aquarela para fazer esboços para as animações. Coube a ele realizar os primeiros “desenhos-esboços” para “Fantasia”.
Mary Blaire	Esposa de Lee Blaire, assim como seu marido uma pintora renomada nos EUA. Tanto ela como Lee já haviam ganho muitos prêmios de arte, sendo que bom número de suas obras poderiam ser encontrados em museus e academias de arte importantes. Foi a criadora dos esboços iniciais de “Dumbo”.
Franklin Thomas	Especialista em conferir movimentos aos personagens animados, dando-lhes gestos, atitudes e maneiras. Havia participado com críticas muito positivas ao seu trabalho da animação de “Pinocchio”. Ele e mais quatro animadores desenvolveram os personagens de “Bambi”.
John Cutting	Pela segunda vez Cutting visitaria o Brasil. Foi ele

	que no país dirigiu os trabalhos da versão brasileira de “Pinocchio”. Grande admirador do país desde tal viagem, ficou bastante animado com a perspectiva de visitar novamente o Brasil. Durante sua permanência no Brasil, Cutting dirigiria as versões de “O Dragão Dengoso”, “Dumbo” e “Bambi” .
Larry Lansburg	Na capacidade de assistente de diretor, Lansburg atuaria ao lado de John Cutting no preparo das diversas histórias. Trabalhou em “Dumbo”, “Pinocchio” e “Fantasia”.
John Rose	Iria atuar como gerente da comitiva que viria à América do Sul. Seria o encarregado da compra e discussão de direitos autorais. Tinha como responsabilidade também investigar possibilidades para a animação dentro dos campos de literatura e música brasileiros.
Charles Wolcot	Era responsável pela parte musical. Wolcot havia deixado seu trabalho no rádio para ingressar no estúdio Disney. Era compositor e atuava como maestro.
Janet Martin	No estúdio Janet era a chefe de publicidade. Na viagem, ela coletaria dados e estatísticas que, futuramente, serviriam para estruturar novas campanhas de publicidade a serem lançadas quando os filmes inspirados pela visita aos países sul-americanos fossem apresentados.

Acompanhando seus maridos também viajaram junto ao grupo as esposas de Walt Disney e de William Cottrell. A escolha dos integrantes com alta qualidade técnica e consolidadas carreiras no estúdio mostra que Walt Disney concebia missão como um evento importantíssimo e não abria mão de realizar um trabalho com alta qualidade artística. A expedição deveria produzir resultados e para isto Disney reuniu artistas dentre os melhores que dispunha.

Além do elemento humano era necessário preparar também os equipamentos e suprimentos que seriam necessários à viagem. Michael Barrier indica⁴⁸ que coube à Larry Lansburgh a tarefa de organizar, selecionar e comprar suprimentos para a expedição. Para começar, para que os artistas registrassem suas impressões da América Latina se comprou uma enorme quantidade de papel, lápis, canetas, pincéis, tintas, nanquin, borrachas, removedores de tinta, pranchetas, entre outros equipamentos. Foi comprado ainda uma quantidade substancial de material de escritório que seria necessário para as negociações comerciais. Para promover os filmes, seria necessário material publicitário como fotos de Walt Disney, pôsteres e folhetos, estes traduzidos para o espanhol e português. Foi adicionado ainda material para filmagens e produção inicial das animações. Um dos objetivos era filmar um registro em 16mm da viagem do grupo pela América do Sul. Herb Ryman foi o homem encarregado de registrar os momentos da viagem na camera de 16 mm inicialmente, mas Walt desejava contar com suas habilidades como colorista, serviço que julgava mais importante para o sucesso da expedição e não queria Herb distraído por nenhuma outra função. Deste modo Lee Blair ficou com a tarefa de registrar a viagem do grupo⁴⁹.

Apesar dos adiantados preparativos da viagem, não havia uma confirmação oficial do governo dos EUA autorizando a expedição para a América do Sul. Roy Disney estava seriamente preocupado com este fato e pressionava Alstock para uma resolução definitiva. Muitos dos envolvidos no projeto eram membros chave do Estúdio Disney e segundo Roy, tempo precioso destes artistas estaria sendo desperdiçado caso a viagem não ocorresse, e logo.

Alsotck teria tentado pressionar o OCIAA, porém as coisas estavam caminhando realmente devagar e até que estivesse tudo formalizado, Roy não poderia fazer nenhuma declaração pública acerca dos planos do Estúdio na América Latina. Este ponto causou certo problema para o departamento de publicidade do estúdio. Manter a viagem em segredo era uma tarefa muito difícil, uma grande expedição à América do Sul realizada por uma figura destacada como Walt Disney era um grande evento e os rumores começaram a circular em junho de 1941. Janet Martin foi bombardeada de perguntas acerca dos planos do estúdio para a América do Sul e se uma viagem estava certa, o que

⁴⁸ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p. 181.

⁴⁹ Tais registros passaram a compor um documentário feito pela equipe denominado posteriormente de “*South of the Border with Disney*”.

foi prontamente negado. A negativa, entretanto, não impediu que os jornais publicassem especulações e rumores.

Finalmente, em 5 de Agosto de 1941 o contrato formal foi fechado (Contract NDCar-101 entre os Estados Unidos da América e Walt Disney Produções)⁵⁰ prevendo suporte à viagem de campo na América do Sul e uma subsequente série de 12 animações. Janet Martin livre do seu silêncio forçado, lançou um comunicado oficial na imprensa anunciando a viagem, identificando os artistas e membros do estúdio envolvidos e também a possibilidade de um estúdio Disney permanente na América do Sul.

Bob Thomas aponta que em 6 de Agosto de 1941, um dia após a finalização do contrato com o OCIAA, Jack Cutting deixou Miami em um avião da Pan Am. Em direção ao Brasil. Ele se estabeleceu no Rio de Janeiro e foi seguido por outro importante membro do projeto John Rose. Juntos eles se reuniram com representantes da Pan Am. e da RKO e fizeram as reservas no hotel, preparando o terreno para a chegada do restante do grupo. No dia 13 de Agosto, nove membros do grupo principal de Disney deixaram Miami com destino a América do Sul. O último a partir foi Walt, no dia 15, uma sexta-feira. Janet Martin realizou um amplo trabalho publicitário em cima da partida de Walt para Brasil, de modo que o fato foi amplamente noticiado⁵¹.

1.4-No Brasil

Ao tratamos da repercussão da expedição de Disney no Brasil no capítulo 3 também estaremos esmiuçando sua trajetória no país, acompanhando detalhadamente suas ações. Contudo preliminarmente é necessário para que possamos discutir preliminarmente as questões relativas à iniciativa do artista estadunidense de se lançar a tal expedição pela América Latina indicar alguns pontos já relativos à sua estada no país. Estes terão uma relação mais direta com o aspecto pragmático da Política da Boa Vizinhaça e serão aprofundados em momentos posteriores.

Bob Thomas indica⁵² que chegando em Belém do Pará no dia 16 de Agosto, Walt Disney foi recebido por Celestino Silveira, um radialista e editor-chefe do Cine-Radio Jornal. Silveira foi enviado para recepcionar Walt em Belém e tentar conseguir

⁵⁰ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.59.

⁵¹ THOMAS, Bob. Walt Disney: **An American Original**. Disney Editions,1994. p.221.

⁵² THOMAS, Bob. Walt Disney: **An American Original**. Disney Editions,1994. p.224.

uma entrevista exclusiva. Celestino Silveira jantou com Walt no hotel a noite e, nesta ocasião, uma banda no restaurante do hotel tocava uma seleção de músicas norte-americanas e sul-americanas. Uma canção em especial despertou a atenção de Walt Disney. A canção era “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso⁵³. No dia seguinte, Walt, Silveira e o resto da equipe continuaram a viagem até o Rio de Janeiro. Chegando no Aeroporto Santos Dumont por volta das 16:30 eles foram recebidos por um grupo de fãs.

Depois de meses se preparando, os artistas do estúdio Disney finalmente se encontraram na realidade do Brasil. As acomodações da equipe de Disney se dividiram em dois hotéis. J.B. Kaufman relata⁵⁴ que apesar das reservas para todo o grupo terem sido feitas no Copacabana Palace⁵⁵ antes da viagem, Jack Cutting e John Rose descobriram na chegada que elas não haviam sido respeitadas por completo. No fim das contas, Walt e sua esposa Lilian, acompanhados de Bill e Hazel Cottrell, Larry Lansborough, Janet Martin e John Rose ficaram no Copacabana Palace, enquanto o resto do grupo ficou hospedado no Hotel Glória⁵⁶. Esta divisão teria se tornado uma problemática a mais, no sentido de que se tornou mais difícil coordenar as atividades do grupo. Então foi feita uma divisão de quatro “times” cada um com um “capitão” que delegava responsabilidades para o resto do time. Walt incumbiu Jim Bodrero, Jack Miiller e Frank Thomas de elaborar cenas com personagens, Blair e Herb Ryman seriam responsáveis pelos cenários e pinturas das paisagens, Larry Lansborough teria a tarefa de cuidar dos detalhes das filmagens.

Todos foram encorajados a explorar o Rio e suas paisagens como o Corcovado e o Pão de Açúcar, o Jardim Botânico, o Zoológico, bibliotecas e museus. Chuck Wolcott ficou encarregado de trabalhar com a música brasileira, e o Brasil ofertava uma grande quantidade de músicas de boa qualidade. Inicialmente, seguindo o planejamento inicial

⁵³Compositor brasileiro de música popular, mais conhecido como autor de Aquarela do Brasil, foi também indicado ao Oscar de melhor canção original com a música "Rio de Janeiro" do filme "Brasil" (1944).

⁵⁴ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.20.

⁵⁵ O Hotel Copacabana Palace é um luxuoso e famoso hotel localizado em frente à Praia de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. O Copacabana Palace é bastante conhecido em todo o Brasil por hospedar as celebridades internacionais que visitam a cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁶ O Hotel Glória foi um hotel de luxo localizado na cidade do Rio de Janeiro, foi construído para a Exposição Internacional de 1922, comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, pelo empresário Rocha Miranda. Foi construído por meio da Companhia de Hotéis Palace, no bairro da Glória, no local do palacete do empreendedor inglês John Russel, o pioneiro dos serviços de saneamento na cidade do Rio de Janeiro. O Hotel Glória foi o primeiro hotel cinco estrelas do Brasil. Devido a sua proximidade com o centro financeiro e político da cidade do Rio de Janeiro, o Hotel Glória abrigava grandes artistas do cinema, cantores, políticos e chefes de Estado.

a ideia era utilizar música erudita brasileira. Walt havia se encontrado com Villa-Lobos⁵⁷ e com outros compositores como Hekel Tavares⁵⁸, discutindo a possibilidade de um “Fantasia” à brasileira, como um curta metragem. Contudo, a partir do momento da chegada de Disney ao Brasil, Walt e a sua equipe estavam fascinados pela música popular brasileira, principalmente o empolgante ritmo do samba. O samba estava em todo lugar: nas ruas, no rádio, nas festas⁵⁹.

Neal Gabler afirma⁶⁰ que na primeira reunião depois da chegada ao Rio de Janeiro a equipe chegou a conclusão de que era necessário incorporar o samba aos filmes sobre o Brasil. Wolcott dedicou três semanas visitando shows e apresentações de samba por intermédio dos quais entrou em contato com importantes músicos brasileiros como Dorival Caymmi⁶¹, Silvio Caldas⁶², Radamés Gnattali⁶³ e com o compositor cuja canção havia chamado tanto a atenção de Walt Disney, Ary Barroso⁶⁴.

Ary Barroso já era um músico de muito renome no país e sua canção “Aquarela do Brasil” de 1939 era muito popular, sendo quase um hino nacional não oficial. Após uma série de reuniões com Ary Barroso, Walt acordou em comprar os direitos de “Aquarela do Brasil” para reprodução em filme e de outra composição de Barroso “Os quindins de Yayá”. John Rose afirmou na ocasião que, Dona Alzira, a filha do presidente havia dito para ele que em sua opinião esta era a canção mais bonita que havia sido composta. Também teve seus direitos comprados a canção de Zequinha de Abreu⁶⁵, “Tico-tico no fubá”.

O papagaio era um outro fator local que atraiu a atenção dos artistas do estúdio Disney. Durante vários dias desenhos e pinturas de artistas locais foram pesquisados e

⁵⁷ Heitor Villa-Lobos foi um maestro e compositor brasileiro considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que contém nuances das culturas regionais brasileiras, com os elementos das canções populares e indígenas.

⁵⁸ Foi um compositor, maestro e arranjador brasileiro. Seu maior interesse era a música popular, principalmente a que vinha dos cantadores de desafios e dos reisados. Foi muito influenciado pelo movimento modernista e criou um tipo de música situado na fronteira do erudito e do popular.

⁵⁹ IAA 41-06-21 página 23

⁶⁰ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.433.

⁶¹ Foi um cantor, compositor, violonista, pintor e ator brasileiro. O primeiro grande sucesso “O que é que a baiana tem?” cantada por Carmen Miranda em 1939 não só marca o começo da carreira internacional da Pequena Notável vestida de baiana, mas influenciou também a música popular dentro do Brasil

⁶² Foi um cantor e compositor, consagrou-se como um dos grandes cantores brasileiros.

⁶³ Arranjador, compositor e instrumentista brasileiro. Durante trinta anos trabalhou como arranjador na Rádio Nacional. Foi o autor da parte orquestral de gravações célebres como a do cantor Orlando Silva para a música *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro e da gravação original de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.

⁶⁴ Compositor brasileiro de música popular, mais conhecido autor de Aquarela do Brasil. Foi também indicado ao Oscar de melhor canção original com a música "Rio de Janeiro" do filme "Brasil" (1944).

⁶⁵ Músico, compositor e instrumentista brasileiro. Foi o autor de "Tico-Tico no Fubá".

analisados pela equipe. Walt e o resto do grupo se impressionaram particularmente com um grupo de papagaios desenhados pelo artista popular J.Carlos⁶⁶. Mesmo antes da viagem, Ted Sears e Bill Cottrell já sugeriam histórias sobre papagaios, agora a ideia parecia ainda mais apropriada. Logo artistas foram enviados para zoológicos e museus para desenhar e fotografar papagaios.

Ferguson e Rose fizeram o possível para manter essas várias expedições de desenho e fotografia organizadas e produtivas. O Hotel Glória possuía um salão adjacente ao restaurante, onde os artistas faziam reuniões para comparar notas e planejar as incursões futuras. Em uma destas reuniões no Hotel Glória os artistas apelidaram a si próprios de “El Grupo”⁶⁷.

Se por um lado os artistas do estúdio Disney estavam satisfeitos com o Brasil, os brasileiros se mostraram muito receptivos à Walt Disney. Seja onde ele fosse, era seguido por uma grande quantidade de fãs. Jock Whitney apontou que Disney era mais famoso no Brasil do que ele jamais pudera imaginar. Os grandes nomes da Cultura e ciência do país também pareceram aceitar Disney bem.

Walt e “El Grupo” continuaram seguindo o planejamento de evitar uma identificação muito forte com o governo dos EUA. Graças as articulações prévias de John Rose, Walt foi recebido no Rio como um convidado oficial do governo do Brasil. O convite foi oficializado por Lourival Fontes⁶⁸, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas, o DIP. Durante a estadia de Disney no Brasil o DIP tentou colocá-lo sob sua influência, marcando reuniões com artistas de destaque e autoridades, coordenando festas, banquetes e recepções, cuidando para que estes eventos fossem sempre registrados para o Cine-Jornal Brasileiro, produção do próprio DIP. A primeira noite de Walt, deste modo, foi um jantar festivo no Cassino da Urca, a despeito do cansaço dele e da equipe em razão da viagem⁶⁹.

Walt Disney foi formalmente recebido pelo presidente Getúlio Vargas e outras autoridades em uma cerimônia especial na qual ele foi condecorado com a Ordem do

⁶⁶ Foi um chargista, ilustrador e designer grafico brasileiro. J. Carlos também fez esculturas, foi autor de teatro de revista e letrista de samba.

⁶⁷ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p.214.

⁶⁸ Foi um jornalista e político brasileiro. Trabalhou como Ministro de propaganda do presidente Getúlio Vargas, entre 1934 e 1942, dirigindo o DIP -Departamento de Imprensa e Propaganda. Foi também embaixador do Brasil no México, Senador da República e Ministro do Gabinete Civil no Segundo Governo Vargas.

⁶⁹ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História p.50.

Cruzeiro do Sul (Imagens 11 e 12), máxima honraria do Brasil. Oswaldo Aranha, o então Ministro das Relações Exteriores, cuidou de apresentar Disney às autoridades presentes⁷⁰.

Um dos pontos importantes da visita ao Brasil foi a estréia no Rio de “Fantasia”, apresentado no Cine-Pathé-Palácio⁷¹ no sábado, 23 de Agosto de 1941. Este foi um dos grandes eventos sociais do Rio, patrocinado pela primeira-dama Dona Darcy Vargas em benefício da organização de caridade Cidade das Meninas. Walt e Lilian Disney foram convidados pelo Presidente Vargas a se juntar a comitiva presidencial, e o evento contou com uma grande quantidade de figuras da alta sociedade e do governo. Com relação a participação de sua mãe na viagem, Diane Disney Miller faz um interessante relato, ao qual podemos supor tenha relação com a impressão que Lilian obteve nas suas interações sociais na América do Sul:

Quanto a mamãe, os latino-americanos achavam que o lugar das mulheres é em casa. Lá uma mulher não segue o marido em viagens nem aparece em público com ele; por isso mamãe estava sendo constantemente empurrada para fora do caminho.⁷²

Esse relato aponta para uma percepção de que ocorreu um estranhamento por parte da esposa de Disney com relação ao papel da mulher nas sociedades sul-americanas. Embora os registros indiquem que Lilian Disney acompanhara Walt em diversas ocasiões sociais, é válido apontar que essa percepção possa ser advinda de uma distinta situação social das mulheres, percebida por Lilian na comparação da América Latina com os EUA.

No dia seguinte à estréia de “Fantasia”, as críticas dos jornais apontaram que “Fantasia” havia sido um grande sucesso, agradando até aos críticos mais arredios. Algo parecido aconteceu com a estréia de “Fantasia” no Cine Rosário, em São Paulo. Também foi um evento para a caridade, desta vez organizado por Dona Anita Silveira Costa, esposa do Governador de São Paulo. Walt fez uma rápida viagem com Lilian para estar presente na estréia paulista, enquanto o restante dos artistas permaneceu no

⁷⁰ HILTON, Stanley. **Oswaldo Aranha: Uma biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. p.412.

⁷¹ Cinema inaugurado em 1928, pela empresa Maison Pathé-Frères, de Paris. O Pathé-Palácio se situava na Praça Floriano (Cinelândia) e fora escolhido por Disney e sua equipe para a estréia de Fantasia por suas melhores condições técnicas de exibir o longa.

⁷² MILLER, Diane Disney. **A História de Walt Disney**. São Paulo, Editora Vecchi, 1960. p.154.

Rio de Janeiro. Tais ocasiões sociais serviam bem à Política da Boa Vizinhança, fazendo com que o grupo de Disney tivesse contato com várias autoridades e empresários proeminentes.

Walt tentou manter uma relação de proximidade com a imprensa e os veículos de comunicação do Brasil. Começando com a participação em programa de rádio já em Belém quando chegou. Era matéria constante nos programas de rádio e não se recusava a entrevistas. Um momento destacado desta relação foi quando Disney participou como convidado do programa Hora do Brasil, no qual interpretou a voz de Mickey Mouse, falando em português com as crianças do Brasil. Roteirizado por Julio Barata⁷³, diretor da divisão de rádio do DIP, o programa foi gravado na estação do Radio Clube do Brasil no dia 19 de Agosto e transmitido no dia seguinte. Nota-se, portanto, o duplo sentido da expedição de Walt Disney no Brasil. Por um lado a questão artística e econômica relativa ao seu estúdio e por outro a questão diplomática e política referente à política da Boa Vizinhança.

O renomado desenhista e diretor esteve no Brasil em junho de 1941, afirmando que estava à procura de novos talentos, buscando inspiração para suas obras e para divulgar seu novo trabalho “Fantasia”. No entanto, Disney estava, também, a serviço do OCIAA e na sua agenda havia encontros com autoridades governamentais, como o próprio presidente Getúlio Dorneles Vargas, bem como declarações à imprensa, promovendo a integração continental sob a Política da Boa Vizinhança.⁷⁴

Como saldo, a aventura cinematográfica levou toda equipe americana por onze países (incluindo o Uruguai, a Argentina, a Bolívia e o Brasil) em que Walt e sua equipe faziam aparições públicas e coletavam material para seus filmes. Várias iniciativas culturais foram promovidas especialmente para o Brasil. A viagem se revelou realmente frutífera para as intenções da Política da Boa Vizinhança.

É importante também a trajetória de John Hay Whitney no Brasil, que muitas vezes esteve em confluência com a de Disney e visava auxiliar na proposta de estreitamento de relações dos EUA com o Brasil através da produção cinematográfica.

⁷³ Júlio de Carvalho Barata foi um político brasileiro, participante do governo Vargas. Futuramente viria a ser ministro do Trabalho e Previdência Social no governo Emílio Garrastazu Médici, de 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974.

⁷⁴ MORAES, Isaias Albertin, **Análise do discurso e o uso dos meios de comunicação na política externa de boa vizinhança**, Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 33, n. 2, p. 132. 2012.

Homem de confiança de Rockefeller, Whitney fora também um importante articulador das intenções políticas que permearam a expedição. Estas informações constam em documentação referente as atividades do OCIAA no Brasil⁷⁵.

Whitney chegou ao Brasil em 22 de Agosto indo na mesma noite à um coquetel no Hotel Glória em homenagem à Disney , dado por Afrânio Peixoto. No dia seguinte teve uma reunião no Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP cujo tema era justamente a produção cinematográfica acerca da América Latina, especificamente do Brasil. No mesmo dia se reuniu com o embaixador norte-americano para tratar de assuntos acerca da atuação da Motion Pictures no país.

No dia 24 Whitney compareceu a um almoço dado pelo Ministro Oswaldo Aranha no Jockey Club. No dia posterior se reuniu com representantes de estúdios americanos no Brasil. O assunto era também a atuação da Motion Pictures e de iniciativas conjuntas com os produtores. Neste encontro os representantes das companhias norte-americanas afirmaram que não e poderia esperar muito do DIP no sentido da difusão de uma produção mais ampla e de uma abertura do mercado de filmes aos norte-americanos. Neste mesmo dia Jock Whitney se encontrou com Lourival Fontes, diretor geral do DIP. O assunto foi novamente a atuação da Motion Pictures e Lourival Fontes assegurou nesta conversa a cooperação do Brasil e do DIP.

No dia 27 de agosto Whitney deu uma entrevista para representantes do DIP, que teve boa repercussão nos jornais. Em 28 de Agosto Whitney se encontrou novamente com o embaixador, novamente discutindo as iniciativas da Motion Pictures. O embaixador afirmou ser bastante viável o envio de filmes de defesa e filmes à cores também.No mesmo dia foi à um almoço oferecido à Disney pelo Ministro Oswaldo Aranha. Dedicou o dia 29 de agosto a jogar golfe com representantes dos estúdios norte-americanos no Brasil. No fim de semana (dias 30 e 31 de agosto) foi à Teresópolis em companhia de Lourival Fontes, Berent Friele e um grande grupo. No dia 1 de setembro trabalhou em discursos para as próximas ocasiões oficiais e almoços de negócios. No dia seguinte foi a um almoço oferecido pelo Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas, no qual apresentou as diretrizes para as produções cinematográficas retratando o Brasil. Seguindo-se a este compromisso Whitney foi ao encontro do Ministro da Educação, juntamente de Walt Disney e Berent Friele. O

⁷⁵ IAA 41-06-21 página 48.

ministro teria demonstrado grande interesse nos filmes educacionais e animação com a proposta de cooperação de Disney nesta área.

No dia 3 de setembro Jock Whitney foi a uma exibição de filmes educacionais brasileiros, feita pelo professor Roquette Pinto. Terminou o dia visitando o Instituto Brasil - Estados Unidos. No dia 4 de setembro começou seus compromissos com uma reunião na embaixada. Depois disto foi à uma audiência com o Presidente da República, Getúlio Vargas, em companhia de Walt Disney. Neste encontro Vargas teria sinalizado positivamente acerca da cooperação dos dois países no campo cinematográfico. No final do Dia Whitney se encontrou novamente com o Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas que havia trabalhado em idéias para filmes americanos com o Brasil como tema. No dia 6 de setembro se reuniu mais uma vez com os representantes dos estúdios norte-americanos no Brasil a fim de atualizá-los com relação aos resultados das conversas que teve com as autoridades brasileiras. Na manhã do dia seguinte partiu para Buenos Aires.

1.5 - Os significados da expedição de Disney

No século XX o cinema se consolidou como um grande meio de comunicação de massas, servindo aos mais diversos propósitos, como propaganda política e difusão de ideologias. Utilizando-se de ideias e conceitos, o cinema possuía a capacidade de transformar em imagens símbolos determinados, que eram mais abstratos anteriormente. O cinema ainda possuía o caráter da sedução, elemento fundamental na lógica de se conquistar adesões a uma proposta ideológica.

O Estado Novo de Getúlio Vargas logo percebeu as potencialidades do cinema enquanto difusor de ideias, bem como a radiodifusão, como por exemplo, no caso da “Hora do Brasil”. Ambos tem como objetivo não necessariamente criar uma linha de comunicação clara e próxima a população mais sim propagandear que o governo tem essa proximidade da população. Muitas iniciativas foram tomadas no governo deste para que o cinema nacional fosse portador da visão que o Estado Novo possuía do Brasil e dos brasileiros. O tipo de cinema aprovado pelo Estado era aquele que ele mesmo produzia e podia controlar. Na linha literalmente propagandista, eram realizados documentários de exibição obrigatória, que mostravam as realizações do governo e os atos das autoridades. Ainda que fossem usadas imagens reais, eram utilizadas apenas as cenas que favorecessem a visão do governo e, sistematicamente difundissem a visão que

o Estado Novo queria de si mesmo. Momentos antes de qualquer filme começar nos cinemas do Brasil, o governo obrigava a passar o Cinejornal Brasileiro, elaborado pelo DIP e que mostrava eventos esportivos e culturais, mensagens nacionalistas e o presidente. Vargas entendeu a magnitude do cinema, o qual considerava de grande utilidade:

Entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influndo diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento... Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu⁷⁶.

Contudo, na medida em que o governo Vargas tentava convencer o brasileiro a seguir sua ideologia através de pouco movimentados documentários, que explicitavam sua intenção, o governo estadunidense trazia sua ideologia paulatinamente, dando suporte para as obras fílmicas Hollywoodianas em histórias dinâmicas que empolgavam a platéia. O cinema feito em Hollywood e destinado ao mercado se mostrava de certo modo mais eficaz na transmissão global de sua ideologia.

No período da Política da Boa Vizinhança o cinema se configurou como um importante veículo de comunicação, como arma de propaganda voltada à cooptação e ao aliciamento aos valores estadunidenses. No mesmo período estabeleceram-se mercados para sua circulação, o que foi essencial para a construção e projeção das imagens dos EUA e também para a circulação desta imagem hegemônica. Nas décadas de 1930 e 1940 a busca pelo estreitamento de laços culturais com a América Latina, e a difusão do “american way of life”, se configuraram como uma estratégia com várias nuances mas com um fortíssimo viés político, caracterizando uma política do Estado norte-americano. Se configurando como um produto do capitalismo, como um bem de consumo de massa, o cinema hollywoodiano tinha comprometimentos políticos e ideológicos e servia eficazmente a política externa dos EUA. No caso específico da

⁷⁶ VARGAS, Getúlio. **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país** In: A nova política do Brasil. José Olympio s/d. CPDOC- FGV/RJ

expedição de Disney podemos identificar alguns elementos que apontam para este papel importantíssimo que o cinema desempenhava para as questões políticas, tanto do Brasil quanto dos EUA.

Para começar pensemos em termos das expectativas do governo brasileiro. Quando a viagem vai se tornando mais concreta e as negociações vão progredindo, o governo do Brasil percebe na presença de Disney um fator bastante positivo, que poderia internamente indicar o prestígio do regime e contribuir com uma boa imagem do Brasil no exterior. Ser os anfitriões de Disney poderia trazer ganhos políticos interessantes para o governo de Vargas, não somente pela presença da personalidade “Walt Disney”, que, diga-se de passagem, foi bastante prestigiada por diversas autoridades, incluindo o próprio presidente do Brasil em sua passagem pelo país. A presença do cineasta estadunidense, bem como suas produções poderia significar uma aliança ainda mais sólida com os EUA, levando em consideração a disposição em certos segmentos do governo de Vargas, em especial os articulados por Oswaldo Aranha, de que o Brasil precisaria se confirmar como o principal parceiro dos estadunidenses na América do Sul. Deste modo, se partirmos do ponto que a expedição de Disney fora também uma ação de Estado, para além das intenções artísticas, também cabe a reflexão do cálculo do governo de Vargas do quanto seria importante receber o afamado cineasta dos EUA que vinha ao Brasil com as recomendações de Franklin Delano Roosevelt e de Nelson Rockefeller. De certo que a Disney não seria- e de fato não foi- dispensado um tratamento que não se aproximasse de uma grande autoridade de governo. Um tipo de tratamento que vai um pouco além do que se devia dispensar a uma celebridade puramente do âmbito cultural.

Apesar das tentativas de desvincular a expedição de Disney de uma iniciativa específica do governo estadunidense a interação entre este e o OCIAA e funcionários do governo foi constante durante a viagem pela América do Sul. Foi recebido por presidentes, embaixadores e outras autoridades. É evidente que as ações e produções de Disney com relação à América do Sul estiveram limitadas e condicionadas as intenções primordiais do Governo dos EUA com a sua Política da Boa Vizinhança. Ou seja, Disney teve que cumprir uma série de afazeres e protocolos que iam além da sua atividade com cineasta e transcendiam o interesse em novos entusiastas pela animação e material para novos filmes. Tal percepção poderia nos conduzir a uma interpretação do papel de Disney como um agente a serviço das intenções do Governo de seu país, interpretação semelhante a de Sidney Ferreira Leite, que percebe Disney como um

“agente especial da boa vizinhança”⁷⁷, tendo sido indicado à Nelson Rockefeller pelo próprio presidente para atuar como tal. Disney seria deste modo um instrumento do imperialismo sedutor, atuando de modo a cooptar os sulamericanos em geral, e brasileiros em particular, com sua expedição e seus filmes para a causa da Boa Vizinhança concorrendo assim para a manutenção da hegemonia dos EUA no continente.

Em outro sentido, podemos analisar a expedição de Disney como relacionada a conjuntura que o estúdio passava no início dos anos 1940 e que teve como consequência a aproximação com o governo em busca de financiamentos.

Durante a década de 1930 nos Estados Unidos tivemos o nascimento de muitos sindicatos na indústria do cinema. O Screen Actors Guild foi formado em 1933 e a primeira greve no setor ocorreu no ano de 1937. O Screen Cartoonists Guild foi formado no ano seguinte, em 1938⁷⁸. Marc Eliot indica⁷⁹ que em 1940, os estúdios de animação da MGM são obrigados a ratificar a criação de um sindicato. A Warner Brothers tentou pressionar os empregados, mas foi forçada a também aceitar os sindicatos. O estúdio Disney, apesar de sua importância, ainda intocado por esta onda devido a certo paternalismo exercido por Walt Disney, que tentava manter um cenário ainda de empresa familiar. Mas em 1941 os artistas do estúdio são mais de mil e Walt não podia conhecê-los todos. Enquanto o filme “Branca de Neve e os Sete Anões” tinha gerado grandes lucros, os filmes seguintes não conseguiram ganhar muito dinheiro, principalmente por causa da Segunda Guerra Mundial que complicava a distribuição pelo mercado europeu e reduziu quase 50% das receitas. Na Primavera de 1941, Walt fez uma reunião e disse que as despesas do estúdio deveriam ser reduzidas à metade, em especial a produção de “Bambi”. Disney considerava reduzir o número de empregados e os aumentos salariais e bônus, quebrando nos funcionários a percepção de estabilidade e segurança no emprego⁸⁰.

Marc Eliot aponta⁸¹ que os artistas da Disney estavam entre os mais bem pagos e trabalhavam em boas condições, logo o sentimento de descontentamento cresceu. Muitos funcionários tinham dado muito do seu tempo livre na Disney para terminar o

⁷⁷ LEITE, Sidney Ferreira. **Um pouco de malandragem**. História Viva, Ed. 30, abril de 2006.

⁷⁸ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.404.

⁷⁹ ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.p.170.

⁸⁰ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.417.

⁸¹ ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.p.171.

filme “Branca de Neve” em 1937. O filme foi um enorme sucesso, mas em vez de receber os bônus prometidos, eles foram confrontados com uma lista de demissões. A gestão dos salários foi ainda mais criticada e o único aumento salarial oferecido pela Disney durante esses anos foi o prêmio por horas extras. Enquanto nomes importantes para o estúdio como Bill Tytla e Art Babbitt foram pagos rapidamente, todos os funcionários estavam cientes de que os baixos salários assistentes e pessoas da produção não foram pagos no tempo devido. Para Babbitt, por exemplo, foi dada a tarefa de pagar seu assistente de seu próprio bolso. Walt Disney respondeu duramente à pressão da sua situação econômica difícil e crescente. As sessões de trabalho sobre os cenários tornaram-se exaustivas para os cartunistas.

Com essa mudança nas condições de trabalho, o estúdio Disney se tornou um alvo do Screen Cartoonists Guild. O sindicato foi informado de que as ondas de demissões afetavam somente os funcionários sindicalizados. Eliot relata⁸² que em fevereiro de 1941, o advogado George Bodle do Screen Cartoonists Guild apresentou uma queixa por práticas desleais de pagamento do estúdio. Mas o apelo a uma greve ocorre apenas alguns meses de tensão depois, em 28 de maio. A greve teve lugar nos estúdios da Hyperion Avenue e se moveu para os de Burbank. Em 29 de maio, 300 funcionários entraram em greve no estúdio Hyperion da Disney (Imagens 01 e 02). Ela foi conduzida principalmente por Herb Sorrell descrito por Walt Disney como um defensor da extrema esquerda⁸³.

Disney, aturdido pelos problemas financeiros teve que fazer mais e mais cortes no orçamento, e pouco se importava com os grevistas. Em 27 de Junho de 1941, Walt Disney suspendeu a produção de filmes como “Cinderela”, “Peter Pan” e “Alice no País das Maravilhas”. Neste meio tempo aceitou a proposta de Nelson Rockefeller de fazer a turnê pela América Latina e ser transformado em porta-voz da Política da Boa Vizinhança. A proposta incluía um bem vindo financiamento do governo para os filmes do estúdio e a produção de filmes para o governo de assuntos diversos, como animações para o treinamento de soldados. Em meio da grave crise financeira, e da paralisação da produção, em meados de agosto de 1941, Walt voou para a América do Sul, tendo o Brasil como destino. A greve durou cerca de dois meses e produziu uma grande divisão.

⁸² ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.p.172.

⁸³ BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. 2007. p. 170.

Durante a ausência de Disney, a greve foi afinal interrompida com a ajuda de um mediador federal, que encontraram soluções para as reivindicações do sindicato⁸⁴.

Assim sendo, não podemos ignorar a dimensão que a crise no estúdio teve na aceitação por parte de Disney da proposta de Nelson Rockefeller de integrar o programa da Política da Boa Vizinhança. Era importante para Walt no momento em que se encontravam os seus negócios se aproximar do governo, obtendo maiores facilidades com relação a financiamentos e contratos.

Outro ponto é que sendo uma das causas do declínio financeiro do estúdio o fechamento do mercado europeu aos desenhos em razão da Segunda Guerra, visitar a América do Sul poderia ser uma chance de ouro para oxigenar as finanças. Sem o mercado europeu, abarcar o mercado sul-americano de filmes poderia ser uma ótima saída para melhorar as condições econômicas do estúdio. Tal lógica pode ser estendida para as diversas produções cinematográficas do período, cujos estúdios produtores sofriam com a guerra na Europa e buscavam novos espectadores para suas obras. As ideologias formuladas durante o contexto da Segunda Guerra, e as consequências logísticas causadas pelo conflito, fecharam boa parte do mercado europeu as produções dos EUA, resultando na perda de cerca de um terço do que representava a renda completa de Hollywood⁸⁵, assim sendo, o combate aos nazistas, apresentava-se também uma fantástica chance para se ganhar dinheiro.

A Política da Boa Vizinhança, com relação a indústria do cinema norte-americana poderia ter uma extremamente benéfica consequência de abrir novas oportunidades de contratos com parceiros latinos. Pedro Tota indica que:

A “americanização”, foi mais que a conquista de aliados para a guerra, foi também uma tática de penetração de novos territórios e novos mercados, que se abriram para a circulação e edificação das imagens de um império, fortalecido pela contínua reprodução destas.⁸⁶

⁸⁴ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.430.

⁸⁵ FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes. Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p.151

⁸⁶ TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 65-66.

Portanto, é necessário levar em consideração as imposições econômicas relativas à situação do estúdio Disney para traçarmos um panorama acerca de sua expedição pela América do Sul. Se por um lado esta possuía um caráter de missão articulada pelo OCIAA em nome do projeto de boa vizinhança do governo dos EUA ela também significaria para Disney todo um leque de novas oportunidades que poderiam se abrir no continente. Conquistar o público sul-americano, neste sentido, representaria não somente colaborar para a Política da Boa Vizinhança e para a ideia do governo de conseguir aliados, mas também agradar e seduzir potenciais consumidores dos filmes Disney, fator que neste momento de instabilidade poderia ser decisivo para a manutenção do sucesso alcançado nos anos recentes. Esta dimensão nos permite afirmar que Walt Disney representava tanto os anseios do governo dos EUA quanto seus próprios desejos com relação a América do Sul, sendo que se fazia necessária uma relação de equilíbrio entre estas instâncias. Era fulcral que Disney pudesse desempenhar todos estes papéis com igual desenvoltura, de modo a atender as diversas demandas inerentes a expedição.

Devemos considerar também que em toda sua trajetória profissional Disney se dedicou a promover diversas inovações no campo da animação e que sempre prezou por diversificar ao máximo as temáticas de seus filmes. O que havia até então garantido o sucesso do estúdio era a diferenciação que as animações de Disney com seu acabamento refinado e histórias cativantes possuíam com relação a outras produções. O cineasta se notabilizara por sempre surpreender o público com uma nova proposta a cada nova empreitada, como por exemplo, com o longa de animação “Branca de Neve e os Sete Anões”. Sendo assim, uma dimensão relevante na expedição de Walt Disney e seus artistas pelo Brasil era o genuíno interesse em pesquisar novas temáticas para as animações do estúdio.

A América do Sul poderia se mostrar um local perfeito para fornecer fontes de inspiração pra Disney e seus companheiros construírem novas histórias e elaborar filmes que trouxessem ao seu público mundial temáticas, cenários, cores, músicas e personalidades que nunca anteriormente haviam sido retratadas no cinema de animação. Disney e seu grupo de artistas se impunham desta forma a missão de trabalhar duro com o objetivo de conhecer o máximo que podiam das culturas e sociedades dos países que estavam visitando. A trajetória destes no Brasil dá uma considerável mostra de que esta função da viagem foi colocada em prática de maneira efetiva, o que nos revela que este viés da expedição capitaneada por Walt Disney também era considerado vital.

Podemos perceber que as funções da expedição de Disney ao Brasil estavam todas relacionadas, de modo que não eram conflitantes- muito pelo contrário- eram complementares. Ao se esmerar na tarefa de elencar potenciais aspectos culturais a serem abordados nos filmes a equipe de artistas estaria concorrendo para a qualidade da obra resultante da expedição o que teria possivelmente como consequência ganhos materiais com a distribuição dos filmes e os ganhos políticos, agradando o governo e o OCIAA ao cumprir com eficiência o trabalho de auxiliar na melhoria de relações dos EUA com a América Latina. Disney se inseriu deste modo, no amplo programa da Política da Boa Vizinhança do Governo de Franklin Delano Roosevelt, que, como a própria expedição de Disney exemplifica, desejava mudar de maneira contundente o trato com a América Latina. Criava-se a perspectiva de ser importante tornar a América Latina parceira dos EUA que manteria a hegemonia no continente, sem se indispor com as nações “irmãs”, contando com estas econômica e politicamente.

CAPÍTULO 2 - O BRASIL E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA

2.1- Elementos históricos do relacionamento entre Brasil e EUA

Para compreendermos melhor o contexto no qual a expedição de Walt Disney ao Brasil esta inserida, se faz necessário refletirmos acerca da Política da Boa Vizinhança, tendo em vista de que esta disposição do governo Roosevelt se configurou como uma impactante alteração no modo de se fazer política externa por parte dos EUA com relação à América Latina. Importante levar em consideração também que a Política da Boa Vizinhança também está intimamente ligada aos acontecimentos das décadas de 1930 e 40, como a ascensão do nazi-fascismo e a eclosão da 2ª Guerra mundial. Assim sendo, é importante que possamos conectar a viagem de boa vontade de Disney, em nome da Política da Boa Vizinhança, com o histórico da trajetória do relacionamento entre Brasil e EUA, que por uma série de fatores acabou se aprofundando sobretudo durante a década de 1940.

Referindo-nos ao final do século XIX e início do século XX pode-se apontar que inicialmente as relações políticas do Brasil com outras nações estiveram intimamente associadas a esfera econômica, muito em razão a característica agro-exportadora do país, ou seja, as relações brasileiras com as nações estrangeiras se davam de acordo com os interesses do mercado externo e com relação aos produtos agrícolas nacionais como, por exemplo, o açúcar, o café, o cacau, o algodão, entre outros⁸⁷. Também fora um elemento preponderante em tais relações, a dependência nacional aos produtos industrializados das nações capitalistas. Apenas no momento posterior a Segunda Guerra Mundial, o Brasil passou a ter elementos para possuir certo poder de decisão em suas medidas quanto ao mercado externo. Podemos também apontar que somente com as políticas econômicas iniciadas no governo Getúlio Vargas que o país passou a ter determinada autonomia frente ao mercado externo⁸⁸. Contudo, o Brasil em variados momentos esteve à mercê da hegemonia de uma grande potência mundial. Primeiro com a Inglaterra, herança do período imperial, e, posteriormente, com os Estados Unidos da América no século XX.

⁸⁷ CERVO, Amado Luiz e BUENO, Clodoaldo. **A política externa brasileira (1822 – 1985)**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. p.160.

⁸⁸ Gerson Moura em “Autonomia na Dependência” indica que podemos nos referir a esta autonomia principalmente em relação à política de substituições das importações, pois a dependência brasileira aos produtos industrializados diminuiu consideravelmente, dando ao país maior poder de barganha frente às potências capitalistas.

No decorrer do século XX, o relacionamento bilateral ocupou um papel central nos assuntos externos brasileiros e na agenda dos EUA, podendo-se identificar etapas distintas⁸⁹. A primeira ficou conhecida como a de uma aliança informal, começada no início da vida republicana brasileira e durando até os primeiros anos da década de quarenta. A segunda é marcada pelo alinhamento do Brasil aos EUA, que apesar de alguns percalços se estende a partir de 1942. As relações Brasil-EUA enfrentaram períodos de aproximação e distanciamento ao longo do tempo. Essa interação oscilou entre um diálogo amistoso e uma indiferença prudente, de acordo com o grau de convergência ou divergência entre os dois países. Simultaneamente, a identidade americana compartilhada, somada aos atributos de poder de ambas as nações (território, população e tamanho da economia) constituíram fatores de atração para um e outro.

Ao analisarmos o período do princípio da República percebemos que até os finais do século XIX, o relacionamento entre o Império do Brasil e Estados Unidos da América se deu de forma esporádica⁹⁰.

Percebe-se que, as relações entre o Brasil e os EUA passam a ser dotadas de maior constância na última parte do século XIX, quando o movimento republicano brasileiro passou a visualizar a política norte-americana como sendo uma fonte cabal de inspiração. Também nesta época, os norte-americanos abriam seu mercado ao café brasileiro. Essa aproximação nos campos político e econômico se intensificou de maneira fundamental com a abolição da escravidão e a inauguração da República brasileira⁹¹. Nota-se essa mudança fundamental na orientação da política externa na república, que se volta para a América, rompendo com a insistência nas interações com os europeus. Surge então a proposta de dar certo “espírito americano”⁹² a nascente república.

Na percepção brasileira, a ordem mundial dominada pelos interesses europeus enfrentaria um processo de esgotamento, o que levaria os EUA a se converterem em

⁸⁹ BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luís. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p.225/226.

⁹⁰ O Brasil se encontrava ainda fortemente vinculado com o mundo europeu, e as disputas e as negociações para a definição dos respectivos espaços territoriais tomavam quase que completamente as ações de política externa. Conferir em CERVO, Amado Luiz. **Relações internacionais da América Latina: velhos e novos paradigmas**. Brasília: IBRI, 2001.

⁹¹ No decorrer da Primeira República, as relações entre Brasil e Estados Unidos seguiram o modelo da uma aliança informal. O apoio diplomático recíproco e as intensas relações comerciais teceram uma sólida correspondência entre os dois países. Conferir em VILLELA, Suzigan. **Política do governo e crescimento da economia brasileira, 1889-1945**. Rio de Janeiro: IPEA/INPES, 1973.

⁹²No entender de Clodoaldo Bueno este “espírito americano” significaria para o Brasil ingressar numa fase de aproximação íntima com os países da América, especialmente os Estados Unidos

uma emergente potência. Os Estados Unidos eram percebidos como o principal poder ascendente no sistema internacional e como o parceiro o qual poderia auxiliar o Brasil a ocupar um papel de maior relevância no cenário mundial. O Barão do Rio Branco, Ministro das Relações Exteriores (1902-1912) foi o principal responsável pela formulação e propagação desta visão⁹³.

É perceptível, todavia, que a determinação de que a opção estadunidense fosse privilegiada como aliança externa era concebida em um contexto de tentativa de obtenção também de uma hegemonia continental, na qual o Brasil teria a proeminência na América do Sul.

Notável também que essas relações estreitas com os EUA não previam a magnitude do exercício de pressões e coerções, que se fariam presentes posteriormente quando essa nação assume a condição de poder hegemônico, levando em consideração que, de certa maneira, o preço a pagar por ter um parceiro forte e emergente era válido naquele determinado contexto. Durante as primeiras décadas do século XX, o Brasil e os Estados Unidos, partilhavam expectativas de posicionamentos internacionais, regionais e bilaterais, o que acaba por resultar em um diálogo amistoso entre as duas nações. Importante recordar que a Primeira República corresponde a um momento paradigmático na história das relações internacionais do Brasil. Os pressupostos essenciais instituídos durante esse período estabeleceram os pilares da política externa brasileira contemporânea⁹⁴.

O Brasil começou a se interessar pela construção de vínculos mais sólidos com o governo estadunidense, de modo que depois de ter se consolidado no continente o Brasil estaria preparado para ocupar um lugar de destaque na política internacional, o lugar “reservado para sua grandeza”⁹⁵. No decorrer desse período enquanto os europeus apresentavam sinais de esgotamento, os Estados Unidos despontavam como um novo referencial econômico e político na comunidade internacional. Percebe-se que o poderio norte-americano está aumentando de maneira que sua influência e poder passam a ditar parte da política mundial⁹⁶. Ocorreu ainda uma política para promover os objetivos dos

⁹³ BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luís. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p.174.

⁹⁴ BUENO, Clodoaldo. **A política externa da Primeira República: os anos de apogeu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.p.109.

⁹⁵ BUENO, Clodoaldo. **A política externa da Primeira República: os anos de apogeu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.p.111.

⁹⁶ Como pontos fundamentais desse processo, temos a sua vitoriosa campanha na guerra contra a Espanha em 1898 e o princípio de sua política imperialista na região da América Central e Caribe. Entre os anos de 1898 e 1934, foram variadas as intervenções militares dos Estados Unidos, acompanhadas de longas

EUA na América Latina por intermédio do uso de seu poder econômico através da garantia de empréstimos, a chamada “diplomacia do dólar”⁹⁷. Em consequência, vários países latino americanos ficaram endividados por muitos anos. Em tal conjuntura, o ambiente americano passa a estar condicionado, pela ação dos Estados Unidos com suas políticas intervencionistas. A atuação do Brasil em tal contexto buscava harmonizar posições que mantivessem seu diálogo com os países sul-americanos sem prejudicar o interesse de aprofundar uma relação amistosa com os norte-americanos.

Na política interna brasileira, o início da República foi palco de controvérsias sobre as diretrizes fundamentais da diplomacia do país. O Manifesto do Partido Republicano pregava a aproximação às nações americanas, o que resultaria no abandono da política externa focada na Europa. Após a proclamação da República setores relevantes da classe política acreditavam que a transformação da vida institucional deveria conduzir a um sentido também republicano nas relações internacionais do Brasil, o que significava a sua “americanização”. Quanto aos Estados Unidos, ganhava força à visão de que uma política amistosa poderia ser benéfica para os interesses brasileiros.

No passar do século XIX para o XX os vínculos entre o Brasil e os Estados Unidos ganhavam mais consistência⁹⁸. Com o apoio norte-americano ao Governo Provisório Republicano observou-se rapidamente maior confiança e intercâmbio⁹⁹ entre os dois países. A atuação de Salvador de Mendonça¹⁰⁰ durante o longo período (1890-98) de sua permanência em Washington muito contribuiu para a aproximação entre as duas nações. As duas nações elevaram à condição de embaixadas as legações mantidas nas respectivas capitais. Para o governo estadunidense, tratava-se da primeira representação diplomática desse tipo na América do Sul. Já para o Brasil, essa foi a primeira embaixada do país no exterior, e teve a nomeação de Joaquim Nabuco para o

ocupações por vezes, na República Dominicana, Haiti, Panamá, Guatemala, Honduras, Cuba. Essa maneira de lidar com a política externa, foi legitimada posteriormente pelo Corolário Roosevelt. Conferir em BUENO, Clodoaldo. **Da Pax Britannica à Hegemonia Norte-Americana**. In: Revista de Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 20, 1997.

⁹⁷ Tal política consistiu na concessão de uma série de empréstimos aos países latino-americanos, objetivando a dependência econômica, e em razão disto a manipulação de acordo com os interesses estadunidenses.

⁹⁸ BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luís. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

⁹⁹ Clodoaldo Bueno indica que ainda que houvesse um contexto de vigoroso protecionismo alfandegário norte-americano, o Brasil assegurou medidas de exceção ou redução tarifária a seus produtos principalmente o café, produto principal de exportação brasileiro. BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luís. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

¹⁰⁰ Assegurando a entrada de produtos brasileiros nos Estados Unidos (notadamente o café), o ministro Mendonça procurou ajustar a diplomacia brasileira com a proposta de alinhamento com os EUA.

cargo de embaixador. Atuando como embaixador em Washington, Nabuco buscou propiciar um sentido amistoso e fraternal ao relacionamento entre Brasil e Estados Unidos¹⁰¹.

Nos períodos que se seguiram à gestão do Barão do Rio Branco, Brasil e EUA aprofundaram e diversificaram seus vínculos. É perceptível que os chanceleres que se seguiram foram partidários em maior ou menor grau de uma política externa afinada com Washington. Assim sendo, os EUA deram repetidas mostras de afinidade diplomática aos governos da Primeira República¹⁰² como, por exemplo, o apoio ao rearmamento naval brasileiro, em 1913, foi reforçado com a inauguração, no ano de 1922, de um programa militar de cooperação. A partir desse período, ganhou mais espaço nos meios diplomático e político brasileiros o debate sobre os prós e os contras de um relacionamento estreito com os Estados Unidos¹⁰³.

2.2-A Política da Boa Vizinhança e o pan-americanismo

Com o processo revolucionário ocorrido no ano de 1930, é inaugurado no Brasil um período de amplas transformações políticas e econômicas, com imediatos reflexos sobre a política externa. Já em terras norte-americanas, a vitória do democrata Franklin Roosevelt, em 1933, promoveu novas expectativas políticas e econômicas que pudesse fazer frente à crise econômica advinda de 1929. Para a política externa, a administração democrata lançou um projeto de hegemonia internacional que possuía como intenção promover uma ruptura com a política isolacionista dos Estados Unidos, buscando assegurar condições de estabilidade política econômica para o sistema internacional. Essas modificações na política externa dos Estados Unidos resultaram em importantes implicações para a América Latina ao abrir caminho para uma nova forma de relacionamento denominada de “Política da Boa Vizinhança”¹⁰⁴, que passou a valorizar o diálogo político com os países da região¹⁰⁵.

¹⁰¹ BUENO, Clodoaldo. **A política externa da Primeira República: os anos de apogeu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p.77/78.

¹⁰² FAUSTO, Boris. **Pequenos ensaios de História da República. 1889-1945**. São Paulo: Cebrap, 1972.

¹⁰³ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹⁰⁴ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.50.

¹⁰⁵ Tinha-se como intenção reforçar a presença dos Estados Unidos na área, através de vínculos econômicos, culturais e militares, assim como de freqüentes conferências multilaterais. A idéia era manter a força norte-americana no continente, fazendo uso de mecanismos diversos para tal.

Destaca-se a criação, por determinação do presidente Roosevelt em 16 de agosto de 1940 de uma agência especial para dar conta dos assuntos interamericanos de interesse dos EUA, sob comando de Nelson Rockefeller, o já mencionado Office of the Coordinator of Inter- American Affairs¹⁰⁶ (OCIAA).

O fato de haver a realização de conferências de chanceleres latino-americanos criou uma nova agenda interamericana, e na reunião de Montevideú, em 1933, Washington anunciou a Política da Boa Vizinhança, com a retirada das tropas norte-americanas do Haiti¹⁰⁷. A essa conferência se seguiram as de Buenos Aires em 1936, Lima em 1938, Panamá em 1939, Havana em 1940 e Rio de Janeiro em 1942. As três últimas reuniões foram decisivas para assegurar o apoio do continente ao crescente envolvimento norte-americano na Segunda Guerra. Na ocasião da reunião do Panamá, foi aprovada a declaração de neutralidade; posteriormente, em Havana, os países da região concordaram com os princípios de cooperação defensiva; e, finalmente, na Terceira Reunião de Consulta dos Chanceleres no Rio de Janeiro, aprovou-se, com destacada atuação brasileira, o compromisso de rompimento de relações com o Eixo.

Com entrada dos Estados Unidos na guerra, em dezembro de 1941, após o ataque japonês à base de Pearl Harbor, foram empreendidas novas pressões à América Latina. Além de apoio político, alguns países se tornaram importantes para o suprimento de materiais estratégicos ou a cessão de bases militares. Naquele momento, a construção de uma base no nordeste do Brasil tornara-se crucial para apoiar as operações militares dos Aliados no norte da África.

No que se refere ao campo econômico, a crise mundial deflagrada em 1929 teve impacto imediato sobre o Brasil, que logo sofreu uma forte contração de sua capacidade importadora em razão da redução dos preços de suas exportações no mercado internacional. Nos fins dos anos 1930 havia se tornado vantajoso para o Brasil o comércio compensado oferecido pelo governo alemão. Esse comércio permitia a troca de café e algodão por equipamentos elétricos pesados e metalúrgicos¹⁰⁸, anteriormente exportados pelos ingleses, que viriam a favorecer o projeto de industrialização do governo Vargas. Esse intercâmbio contava com o endosso das Forças Armadas, que

¹⁰⁶ MOURA, Gerson. **Relações exteriores do Brasil: 1939-1915: mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012. p.75.

¹⁰⁷ STUART, Ana Maria. **Precedentes históricos da integração hemisférica**. In: J.A. Gulhon de Albuquerque e H. Alternane de Oliveira, Alca : Relações Internacionais e sua construção jurídica. Aspectos Históricos, jurídicos e sociais. São Paulo, FTD, 1998.p.43.

¹⁰⁸ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.p.112.

consideravam o vínculo comercial com a Alemanha um caminho propício para o reequipamento militar. Tornava-se interessante para o Governo de Vargas manter tanto alemães quanto norte-americanos como possibilidades de aliança¹⁰⁹. Graças a esta disposição, partes dessas divisas provenientes das exportações para a Alemanha puderam ser utilizadas para a aquisição de material bélico.

Com o início de uma atuação mais incisiva do chanceler Oswaldo Aranha em Washington, a equidistância do governo Vargas iniciou o seu período final ao mesmo tempo em que se procurou assegurar uma agenda de negociações bilaterais com os EUA que atendessem aos interesses do desenvolvimento econômico do país¹¹⁰.

O limitado crédito concedido pelos Estados Unidos e os efeitos da Segunda Guerra sobre as exportações brasileiras logo viriam a criar novas restrições econômicas para o governo Vargas. Entretanto, a partir de 1941, as vendas externas de produtos brasileiros ganharam novo impulso¹¹¹. Importante mencionar que as restrições às compras externas impostas pelo conflito mundial tiveram inegável efeito benéfico para o Brasil por permitirem um importante acúmulo de divisas.

Quando teve início a Segunda Guerra Mundial, o Brasil declarou sua neutralidade, procurando conservar uma posição equidistante das forças em conflito. O quase que imediato declínio dos fluxos de comércio com a Alemanha causado pela guerra, estreitou a margem de manobra do governo Vargas. Do lado norte-americano, a colaboração brasileira ganhava importância em função de novos interesses estratégicos, o que foi imediatamente capitalizado pelo governo Vargas como um instrumento de negociação. Depois desse momento, o relacionamento entre os dois países ganhou densidade nos campos econômico, militar e cultural. Haveria certa tendência à preferência de uma aliança com os americanos em setores variados do Brasil, principalmente em termos ideológicos¹¹².

O engajamento dos norte-americanos no conflito mundial, em dezembro de 1941, aumentou automaticamente as pressões por um alinhamento brasileiro. Para os EUA tornou-se essencial assegurar uma base militar na costa do nordeste brasileiro que

¹⁰⁹ Visão apresentada por Roberto Gambini em “O Duplo Jogo de Getúlio Vargas. Influência Americana e Alemã no Estado Novo. São Paulo: Símbolo, 1977.” e também por Gerson Moura em “Autonomia na Dependência”.

¹¹⁰ Em contrapartida o Brasil abriria mão do comércio de compensação com os alemães, adotaria uma política cambial liberal e retomaria o pagamento da dívida externa.

¹¹¹ Tal impulso fora consequência de diversos fatores tais como o fornecimento de materiais estratégicos para os Estados Unidos, a venda de carne e algodão para a Grã-Bretanha e a melhoria dos preços do café.

¹¹² MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.114.

apoiasse suas operações no norte da África. Era de urgência também garantir o suprimento de uma variedade de materiais estratégicos brasileiros, em especial alumínio, zinco, níquel, cobre, tungstênio, magnésio, cristal quartzo, borracha, bauxita, mica e estanho¹¹³.

Os novos elementos da aliança com os Estados Unidos foram logo acompanhados pela decisão brasileira de romper relações com os países do Eixo, o que provocou o torpedeamento de cinco navios brasileiros por submarinos alemães. A opção por uma política de solidariedade hemisférica orientou a atuação do Brasil na Terceira Reunião de Consulta de Chanceleres Americanos, realizada em janeiro de 1942 no Rio de Janeiro. Esta conferência teve como principal resultado a aprovação da recomendação de que as repúblicas americanas assumiriam coletivamente a decisão de ruptura diplomática com o Eixo¹¹⁴.

A progressiva impossibilidade, a partir do final de 1940, de manter relações comerciais estáveis e efetivas com Itália e Alemanha devido à pressão naval britânica e, posteriormente, americana; e a chamada as investidas dos EUA do presidente Franklin Delano Roosevelt contribuíram para a decisão de romper relações com o eixo. O Governo Norte Americano daria, entre outros incentivos econômicos e comerciais, financiamento para a construção de uma gigantesca siderúrgica no Brasil, a Companhia Siderúrgica Nacional-CSN.

A autorização para a instalação de uma base norte-americana em território brasileiro esteve acompanhada pela declaração do estado de guerra contra a Alemanha e a Itália em agosto de 1942. Quando o Brasil aderiu ao bloco Aliado na Segunda Guerra, já havia iniciado a estruturação da base naval de Recife, QG da 3ª Força Tarefa da 4ª Frota da Marinha americana, sob comando do Almirante Jonas Ingram, que passou a residir em Recife. Recife era o centro de uma rede de bases que começavam em Belém e iam até a Base de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, incluindo aí Aratu, Caravelas, Fernando de Noronha e Vitória, bases criadas pelo Acordo Militar de 23 de maio de 1942.

As bases eram dotadas de rampas para hidro-aviões, colunas de amarração de dirigíveis e principalmente estoque de combustível de aviação. O papel das duas maiores bases americanas, a de Natal e a de Recife foi importantíssimo. A Base Aérea

¹¹³ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: A política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.p.115.

¹¹⁴ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: Apolítica externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.119.

de Natal (Parnamirim Field) era na época era a maior base da Força Aérea norte-americana em território estrangeiro. A cidade de Natal recebeu um contingente de 10.000 soldados norte-americanos para lutarem durante o conflito mundial. Este fato mudou radicalmente a até então pequena capital, que à época possuía 55.000 habitantes. O número de militares americanos era mais elevado em Recife do que Natal, além de ser o Quartel General de operações aero-navais no Atlântico Sul¹¹⁵.

Esses dois pontos eram a rota de reabastecimento dos voos que saíam do Sul dos EUA para a África. Não era possível esse longo trajeto sem parada técnica no meio do caminho, os aviões não tinham aquela época autonomia para voos longos. O Atlântico Sul configurava uma passagem com duas pontas, a saliência do Nordeste brasileiro e Senegal na África francesa, cuja ocupação pela Alemanha era prevista assim que as forças anglo-americanas invadissem a África do Norte francesa, o que se daria em Novembro de 1942. A invasão da África francesa por Argel, Oran e Casablanca foi planejada para barrar a ocupação alemã decorrente do desmanche do Governo de Vichy.

Esse momento de colaboração política e militar com os Estados Unidos permitiu uma notável expansão da capacidade militar brasileira. O país teve uma ampliação substancial do contingente do Exército, a frota mercante teve aumento expressivo e foi criada a Força Aérea Brasileira (FAB). Intensificaram-se os contatos com as autoridades militares norte-americanas para atividades de treinamento¹¹⁶.

No que se refere à política interna, a cooperação com os Estados Unidos provocou algumas mudanças na base de apoio a Vargas. Essa nova orientação da política externa implicou a revisão de posições de destacadas lideranças militares e, como consequência, o afastamento de certos setores mais identificados com o fascismo europeu. O forte apoio popular à declaração de guerra motivou o governo brasileiro a refletir acerca da ampliação da participação do Brasil na Guerra Mundial. No final de 1942, o Brasil tomou a decisão de enviar tropas à frente de combate na Europa. Para o país, a organização de uma Força Expedicionária Brasileira (FEB) atendia, simultaneamente, ao projeto de fortalecimento das Forças Armadas e ao interesse de ampliar sua projeção internacional. Mesmo com uma inicial relutância por parte do governo norte-americano, a partida da FEB para Europa ocorreu no segundo semestre

¹¹⁵ GAMBINI, Roberto. **O Duplo Jogo de Getúlio Vargas. Influência Americana e Alemã no Estado Novo**. São Paulo: Símbolo, 1977.p43.

¹¹⁶ ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. História de um envolvimento forçado. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p.55.

de 1944. A aliança entre Brasil e EUA durante o conflito estreitou ainda mais os vínculos¹¹⁷.

Com o fim do conflito, ainda que os Estados Unidos fossem o principal parceiro do Brasil, o diálogo Roosevelt-Vargas já não continuava com o tom amistoso de antes. Estava se tornando cada vez mais difícil para o governo brasileiro uma negociação favorável para o preço do café, assim como a obtenção de créditos para projetos industriais no país. O governo norte-americano passou a manifestar abertamente sua sintonia com os setores políticos brasileiros que favoreciam políticas econômicas liberais, o que rapidamente corroborou para um fluido diálogo entre segmentos anti-varguistas e defensores do liberalismo econômico nos dois países.

Fora o Brasil o único país latino-americano¹¹⁸ a enviar tropas para a guerra na Europa. Tanto o Itamaraty como os líderes políticos compartilhavam a visão de que esta presença asseguraria certamente uma posição prestigiosa nas conferências de paz do pós-guerra. A idéia de que o *status* de “poder associado”¹¹⁹ favoreceria os interesses do país em futuras negociações internacionais era bastante forte. Contudo, a suposição de que a participação brasileira na guerra mereceria compensações políticas e econômicas logo se mostrou em grande medida ilusória. A grande preocupação dos Estados Unidos passou a ser com a reconstrução européia, como prevenção a um avanço socialista no continente, deixava pouco espaço para as aspirações brasileiras de papel de destaque no novo ordenamento mundial.

Nos momentos imediatamente seguintes ao conflito os Estados Unidos deixaram clara a reduzida importância da região, recusando-se a atender às aspirações do Brasil e da América Latina em seu conjunto, a um assento permanente no Conselho de Segurança das Nações Unidas.

2.3- A diplomacia cultural norte-americana

Na vigência da Política da Boa Vizinhança os fluxos de relacionamentos entre os Estados Unidos e a América Latina em diversos campos de interação como o

¹¹⁷ McCANN, Frank D. **Aliança Brasil-Estados Unidos – 1937-1945**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1995.p.55.

¹¹⁸ BRANCATO, Sandra M.L. **As Relações Brasil/ Argentina no ano de 1937: rivalidade e conflito** Revista de Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, nº2 , 1988.

¹¹⁹ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.111.

econômico, político e cultural, tornaram-se mais complexos, dinâmicos e importantes. Assim como essa interação se tornou inevitável, ficou claro que o que se passava nas outras sociedades também influenciava o contexto interno, e que as ações tomadas em âmbito interno pelos países envolvidos poderiam repercutir nas outras nações.

Neste sentido, pensar as relações internacionais deste período não significa somente analisar as dimensões política e econômica do sistema internacional. Ainda que tais dimensões sejam consideradas relevantes, não se deve ignorar, o papel da dimensão cultural nas relações entre os Estados, tendo em vista que a cultura passa a ser um elemento de poder extremamente importante na dinâmica entre as nações.

O conceito de *soft power* foi definido por Joseph Nye como a capacidade de obter o que você quer e convencer os outros a adotar suas metas. Seria deste modo o poder de obter que outras pessoas desejem o que você quer através da atração ao invés da coerção. Ao contrário do *hard power* que envolve a ordenar ou forçar os outros, o *soft power* é a capacidade de cooptar ou persuadir os outros países ou atores a acompanhar ou a querer o que o país de origem quer. No entender de Nye, *soft power*, ou a habilidade de atrair, emana de três recursos: a sua cultura (em locais onde é atraente para os outros), seus valores políticos (quando eles são aceitáveis tanto no doméstico como no exterior), e sua política externa (quando é vista como legítima e tem autoridade moral)¹²⁰. Desta forma, um país tem mais *soft power* se a sua cultura, valores e instituições incitam admiração e o respeito de outras partes do mundo.

Nye indica também que quando as políticas são vistas como legítimas na percepção de outros, o *soft power* é reforçado. Um país estaria exercendo o *soft power* quando desenvolve a capacidade de convencer os outros a apoiar os seus objetivos sem ter que empregar a força, as sanções econômicas ou outros instrumentos coercivos do Estado.

Podemos perceber o uso do *soft power*, que se embasa em larga escala na força cultural de um país, no caso da aproximação cultural norte-americana ao Brasil. Nesse sentido, ao fazer uso da força cultural de um país, a cooptação seria a tônica, ou seja, de acordo com Nye, na política mundial, é possível que um país obtenha os resultados que quer porque os outros desejam acompanhá-lo, admirando seus valores, imitando-lhe o exemplo, aspirando ao seu nível de prosperidade e liberdade. Para ele, o *soft power* emana em grande parte de nossos valores. Valores que se expressam na nossa cultura,

¹²⁰NYE Jr., Joseph S. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York: Public Affairs, 2004. p.85.

na política que adotamos internamente e no modo como nos comportamos internacionalmente¹²¹.

Esse chamado poder brando se utiliza da persuasão e da atração para conseguir os objetivos, e o instrumento utilizado para tal empreendimento seria a atração cultural e a atração por valores políticos e ideológicos, destacando-se uma cultura e uma ideologia atraentes, servindo de marco para que os outros países o acompanhem em suas ações. Assim sendo, a diplomacia cultural pode ser entendida como um *soft power*, um poder suave que tem uma capacidade de influência, uma capacidade de persuasão e, naturalmente, de transmissão de idéias e valores. É dada uma grande importância a transmissão de valores, pois é preciso juntar aos elementos culturais um sentido ético, pelo que a cultura não é apenas uma questão de persuasão em termos daquilo que são as necessidades de cada país, mas a transmissão de valores¹²² que possam ir muito para, além disso, como por exemplo a defesa do mundo livre frente ao perigo nazi-fascista.

A diplomacia cultural, integrada na lógica do *soft power* de Joseph Nye, foi um elemento de vital importância para a ação norte-americana na América Latina das décadas de 1930 e 1940, de modo a reforçar seu perfil em países estratégicos e daí retirar vantagens políticas e também econômicas.

Nye argumenta que as bases do *soft power* – normas, ética, valores, estilo, políticas e instituições – podem ser referenciadas pelo termo “cultura”¹²³. Neste sentido, semelhante à cultura, o conceito de *soft power* pode ser aplicado e ampliado para além das atividades dos governos nacionais e incluir a participação popular nos esforços de aumentar a imagem de uma nação através de intercâmbios culturais. Portanto, *soft power* é um dos recursos de poder que a diplomacia tem a seu dispor uma estratégia consciente para influenciar outros. Podemos identificar tais características no período de aproximação dos Estados Unidos com a América Latina, tendo como objetivo buscar aliados e eliminar influências inimigas, no contexto da segunda guerra mundial¹²⁴.

¹²¹ NYE Jr., Joseph S. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York: Public Affairs, 2004. p.87.

¹²² MESQUITA, Silvana de Queiroz Nery. **O papel das seleções Reader’s Digest na estratégia da política cultural norte-americana (1942–1946)**. In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p.269.

¹²³ NYE Jr., Joseph S. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York: Public Affairs, 2004. p.89.

¹²⁴ PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A Política Externa dos Estados Unidos: continuidade ou mudança**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005. p.116.

Importante apontar o caráter determinado de tais iniciativas. Não se configurariam estas como ocorrências isoladas, mas sim uma ação coordenada e exercida por amplos setores estratégicos da nação. Ao trabalhar o conceito de política cultural externa podemos fazer referência a concepção articulada por Mônica Lessa que o define como:

(...) um conjunto de ações planejadas para, a longo prazo, ampararem e/ou fomentarem a difusão de vendas dos seus produtos no exterior, pode ser desde a língua nacional ao produto de luxo, ou do produto cultural por excelência, o livro, ou às obras alçadas ao patrimônio cultural nacional: teatro, óperas, ballet, música, exposições de obras de arte, cinema.”
 (...) “A política cultural não se realiza sem a autorização, o acordo, o apoio (político e/ou econômico) do Estado, quando não é francamente planejada, dirigida e subvencionada pelo mesmo.¹²⁵

É importante, contudo, indicar que compreendemos que a política cultural não se encontra limitada às determinações do Estado, sendo também formulada e exercida por grupos da sociedade civil como, por exemplo, intelectuais, empresários, artistas entre outros. Para Mônica Lessa a política cultural visa lançar as bases (ou incrementar as já existentes) de uma propaganda nacional assegurando uma clientela cultural e contribuir para as exportações de suas indústrias. Tal política tem a particularidade de abrigar a dimensão da propaganda nacional sem, entretanto desvendá-la explicitamente. Dessa forma, preserva-se, ao mesmo tempo, das “rivalidades” das demais potências bem com o das “desconfianças” ou nacionalismos locais.¹²⁶

É válido ressaltar que aprofundando suas interações culturais as nações terão como tendência uma maior cooperação e articulação entre suas variadas esferas, sendo ponto determinante na construção de relações de aliança. Silvana de Queiroz Nery Mesquita ao refletir sobre a importância da esfera cultural nas relações internacionais aponta que as relações culturais ou a “quarta dimensão”, além de caminhar ao lado dos

¹²⁵ LESSA, Mônica Leite. **Relações Culturais Internacionais**, in: MENEZES, Lená Medeiros; ROLLEMBERG, Denise; e MUNTEAL FILHO, Oswaldo. *Novos olharessobre o político: novas perspectivas, novas abordagens e novos problemas*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002. p.12.

¹²⁶ LESSA, Mônica Leite. **Relações Culturais Internacionais**, in: MENEZES, Lená Medeiros; ROLLEMBERG, Denise; e MUNTEAL FILHO, Oswaldo. *Novos olharessobre o político: novas perspectivas, novas abordagens e novos problemas*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002. p.12.

três campos tradicionais- político, militar e econômico – possui uma dimensão própria sem precedentes em relação aos demais campos. Isto se daria, segundo ela, exatamente pelo fato de as relações culturais englobarem diferentes mecanismos e canais de difusão cultural, como artes, educação cinema, turismo, televisão, rádio, teatro livros etc.,bem como múltiplas vias de acesso: cooperação técnica e científica , exposição e seminários internacionais. Assim, essa chamada “quarta dimensão” possibilitaria ampliar os canais de entendimento e aproximação entre os povos e nações, contribuindo para diminuir desconfianças e estereótipos com relação à cultura ou estilo de vida de outros povos, bem como contribui para quebrar barreiras, estabelecendo ou consolidando alianças entre os países.¹²⁷

O Brasil assim como toda a América Latina, durante o período estudado, tornou-se área de grande importância na estratégia de política externa dos EUA, em razão da complexa conjuntura internacional que acabaria por eclodir com a Segunda Guerra Mundial. Em razão desta conformidade, foram desenvolvidos, pelos formuladores da política externa estadunidense, mecanismos e instituições para a contenda ideológica contra o modelo sociopolítico e econômico nazi-fascista que estava conquistando certo terreno na América Latina. Os norte-americanos para diminuir a influência nazi-fascista na região começaram a utilizar de forma significativa e com eficiência os meios de comunicações, adotando, assim, uma política cultural expansionista¹²⁸.

A característica central contemplada no discurso estadunidense foi o abandono da prática intervencionista, que prevalecera nas relações dos EUA com a América Latina, desde o final do século XIX, e a adoção de princípios cooperativistas e de ajuda mútua. A Política Externa de Boa Vizinhança buscou, dessa maneira, adotar um discurso enfocando a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com a meta de impedir a influência nazi-fascista na região, de manter a estabilidade política no continente e de assegurar a liderança estadunidense no continente.

Como exemplo de tal disposição de promover uma expansão cultural, podemos destacar a própria criação do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs – OCIAA. Esse órgão era encarregado, entre outras coisas, de regular, desenvolver,

¹²⁷MESQUITA, Silvana de Queiroz Nery. **O papel das seleções Reader’s Digest na estratégia da política cultural norte-americana (1942–1946)**. In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 270.

¹²⁸ SANTOMAURO, Fernando. **De Brésil to Brazil. A política cultural como instrumento de poder: os casos de França e Estados Unidos no Brasil na primeira metade do século XX**. In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa [org.] . Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p.237.

redistribuir, organizar e selecionar projetos de aproximação cultural coincidentes com o discurso enunciado pela Política Externa de Boa Vizinhança para a América Latina. O OCIAA, como já mencionado anteriormente, possuía como diretor o empresário estadunidense Nelson Rockefeller, proprietário, entre outros bens, da Standard Oil. O jornal *The New York Times*, publicou um artigo do jornalista James Reston, no qual ele afirmou que os objetivos do OCIAA eram:

(...) persuadir a América Latina a cerrar fileiras com nossas forças em ações defensivas contra a ameaça alemã (...) convencê-las de que temos a resposta para as questões econômicas e militares (...) e acima de tudo convencer todos os latino-americanos de que a Política de Boa Vizinhança não é um expediente temporário para nos ajudar nessa dura tarefa, mas uma atitude sincera e permanente, exatamente o contrário de nossa “diplomacia do dólar” e do Destino Manifesto, no século XIX.¹²⁹

O OCIAA foi criado para organizar as relações entre os EUA e os demais países do continente dentro da perspectiva da Política da Boa Vizinhança. Os formuladores da Política Externa norte-americana objetivavam concentrar, no órgão, o papel de difusão cultural e propaganda estadunidense. Os EUA deveriam ser apresentados, segundo a visão de Nelson e de sua equipe, como um país possuidor do “segredo do progresso” e que estariam dispostos a compartilhar com seus vizinhos americanos. As transmissões de rádio, o cinema, os projetos de saneamento e de saúde e os programas econômicos estavam imbuídos desse sentido paradigmático de que os EUA eram o modelo a ser seguido na região. Por meio de programas radiofônicos, revistas, cinema e anúncios publicitários, o OCIAA atuava em resposta à propaganda nazi-fascista na América Latina. Cada vez mais os estadunidenses se preocupavam em atingir um número maior de pessoas, por meio de novos meios de comunicação como o rádio e o cinema¹³⁰.

Esses divulgavam informações positivas dos EUA e de sua política externa. Eles promoviam o pan-americanismo, o comércio e passavam uma imagem favorável das

¹²⁹ TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.186.

¹³⁰ SANTOMAURO, Fernando. **De Brésil to Brazil. A política cultural como instrumento de poder: os casos de França e Estados Unidos no Brasil na primeira metade do século XX**. In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa [org.] . Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p.234.

outras “Repúblicas” americanas. O diretor do OCIAA, Nelson Rockefeller, acreditava que o futuro dos investimentos nos países da região dependia da venda de dois itens: de produtos e do modo de vida estadunidense.

Gerson Moura indica que o sucesso no setor econômico estava articulado, portanto, ao êxito no campo ideológico. Para ele um ponto exemplar dessa forma de pensar de Rockefeller foi o lançamento da Coca-Cola no Brasil em 1942. Sendo uma marca importante dentro dos EUA, a Coca-Cola procurou ressaltar em suas campanhas publicitárias o Pan-americanismo e o American Way of Life, em seu anúncio publicitário, o contundente círculo vermelho, símbolo comercial da marca, trazia o mapa do continente americano e os dizeres “unidas hoje, unidas sempre”. Desta forma, vendia o produto e passava a mensagem de aliança perpétua pan-americana¹³¹. Não foi só a Coca-Cola que ansiava por associar sua marca ao Pan-americanismo. Era corriqueiro encontrar nos anúncios publicitários, veiculados nas principais revistas brasileiras, empresas adotando a mesma estratégia. A empresa Kodak, em um anúncio no decorrer da guerra, agradecia a paciência e a cooperação dos clientes do Brasil, na falta de seu produto, e afirmava que esta postura foi essencial para que pudessem enfrentar, com êxito, “o que podia ter sido uma situação perigosa para todos”. O anúncio ainda afirmava que os filmes da Kodak eram fundamentais para aqueles que lutavam pela liberdade e que, no pós-guerra, estariam disponíveis a todos¹³². A Philco, por sua vez, divulgava em seus anúncios, dois globos terrestres sendo que um representava o presente e a guerra, com o mapa da Europa sendo ceifado por uma espada, e outro representando o futuro, onde, do mapa do continente americano, surgia um ramo que simbolizava o princípio de uma nova vida. O anúncio indicava que a pesquisa de guerra proporcionaria um amanhã de “novos prazeres para V.S e seu lar... em rádio, fotografia, televisão, refrigeração e ar condicionado”. Inovações que simbolizavam a modernidade da sociedade estadunidense em relação com as demais.

Levando em consideração as maneiras como o governo de Roosevelt utilizou seu *soft power*, um dos principais instrumentos da Política Externa de Boa Vizinhança, pode-se indicar que a diplomacia cultural de uma nação, conquanto não seja hábil de mudar drasticamente a ação de um país, redirecionando-a, pode agir na base de seus ideais e valores, ao intercambiar e transformar visões de mundo.

¹³¹ MOURA, Gerson **Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.51.

¹³² MOURA, Gerson **Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.49.

Nessa perspectiva, a Política Externa de Boa Vizinhança desempenhava os objetivos de controlar, pacificamente, o crescente anti-americanismo e a simpatia dos governantes pelos regimes nazi-fascistas na região, inclusive no Brasil, bem como visava intensificar o fluxo comercial entre as nações latino-americanas com os EUA. Os aspectos culturais produzidos pela Política Externa de Boa Vizinhança e transmitidos aos demais países latino-americanos divulgaram estilos de vida, conceitos, visões, consubstanciando-se em uma das primeiras exportações de versões idealizadas do American Way of Life. Esse modelo de política externa pode ocorrer, pois os formuladores destas ações do governo de Roosevelt perceberam que o discurso e os elementos culturais têm a capacidade de estabelecer um sentido de verdade e de criar um ambiente propício para a cooperação com os interesses hegemônicos, podendo ser amplamente produzidos ou divulgados pelos meios de comunicação¹³³.

O esforço empreendido em formular discursos de identidades, desenvolvido pelos setores midiáticos e culturais na Política da Boa Vizinhança, desempenhou, atribuições sociais básicas como a reprodução de simbologias culturais, a massificação e a integração social dos indivíduos. O emprego das imagens projetadas, seja diretamente, como no cinema e nas revistas, ou indiretamente, caso do rádio, foi afeiçoado pela ampla oferta de padrões disseminados e estabelecidos socialmente pela técnica de imitação e formas ritualizadas. Esses moldes identitários foram convenientes, pois instituíram paradigmas, procedimentos, e opiniões que representativamente acabam por inserir o indivíduo em certa comunidade compartilhada¹³⁴.

É relevante também ressaltar que os produtos culturais, materiais e ideológicos produzidos pelos EUA não podem ser deslocados de certas condições de receptividade na sociedade brasileira como: esperança de bem-estar, procura por liberdades e igualdades, desigualdades sociais, fraquezas políticas e econômicas, ideais compartilhados, entre outros. Desta maneira, por mais eficazes que as técnicas de ações psicológicas empregadas pelos meios de comunicação pareçam, não podemos afirmar que tal estratégia obteve êxito somente pela sua especificidade de execução, mas

¹³³ SANTOMAURO, Fernando. **De Brésil to Brazil. A política cultural como instrumento de poder: os casos de França e Estados Unidos no Brasil na primeira metade do século XX.** In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa [org.] . Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p.239.

¹³⁴ LESSA, Mônica Leite. **Relações Culturais Internacionais**, in: MENEZES, Lená Medeiros; ROLLEMBERG, Denise; e MUNTEAL FILHO, Oswaldo. *Novos olharessobre o político: novas perspectivas, novas abordagens e novos problemas*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002. p.103.

também pela receptividade e identificação que encontrou, por parte de seus alvos intencionais na América Latina.

A Política da Boa Vizinhança pressupunha um clima específico de cooperação mútua e, para a construção de tais climas os meios de comunicação operaram papel determinante. É de grande relevância a influência exercida por estes elementos na construção da política dos Estados Unidos da América para com o Brasil. Ressalta-se ainda, que tal penetração modificou em boa medida parte dos valores sociais e simbólicos dos brasileiros a partir do referido período. O Brasil vivenciava as profundas transformações políticas, sociais e econômicas do Estado Novo, que buscava romper com o modelo de nação vigente até então e promover ações no intuito de desenvolver o país.

No âmbito internacional, a Segunda Guerra Mundial arrastaria as diversas nações do globo para mais um conflito de enormes proporções. Nesse contexto, o Brasil se torna um aliado estratégico importante para os Estados Unidos da América, de modo que seria inadmissível perder influência no país para os Alemães. Válido ressaltar que o período também se insere no contexto da Política da Boa Vizinhança, estratégia pela qual os Estados Unidos da América durante o período do Governo de Franklin Delano Roosevelt passa a tratar a América Latina, exercendo uma forte influência cultural e promovendo uma maior aproximação política. Devido ao estreitamento de laços entre Brasil e Estados Unidos da América o período também se configura como momento de aproximação entre as duas sociedades e de trocas de experiências e hábitos. Gerson Moura aponta que:

Foi neste contexto, que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada chiclets e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o fox-trot, o jazz, e o boogie-woogie, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood.

Passaram a voar nas asas da PanAmerican, deixando para traz os “aeroplanos” da Lati e da Condor.¹³⁵

A política internacional brasileira se modifica sensivelmente no referido momento. Outrora dotada de fortes laços com as nações européias e com setores defensores de uma aliança com as nações nazi-fascistas, o Brasil acaba por estabelecer fortes laços diplomáticos e estratégicos com os Estados Unidos da América. É relevante indicar que tal aproximação se deu a partir de uma demanda mútua, na qual os norte-americanos também desejavam se aproximar da América Latina e, especificamente do Brasil¹³⁶.

Para aprofundar os laços com o Brasil, garantindo assim um aliado estratégico fundamental no continente, o governo dos Estados Unidos da América iniciou um grande programa de ações voltado para aproximar cada vez mais os dois países. Válido notar que um elemento primordial deste programa era, além de uma aproximação política e econômica, proporcionar também um estreitamento de laços no que se refere ao âmbito cultural. A difusão dos elementos culturais norte-americanos no Brasil seria, no entender do governo norte-americano, um importante fator que garantiria a incidência do poder estadunidense no país.

O OCIAA desenvolveu um programa extraordinariamente complexo de persuasão ideológica e penetração cultural. Em 1940, começou a atuar com um orçamento de 3,5 milhões de dólares e, em 1942, já operava com 38 milhões de dólares¹³⁷.

Com isso, a Política da Boa Vizinhança empreendida pelos EUA não passava somente pelo vetor econômico e político. A persuasão cultural também era importante, uma vez que influenciava grande parte da população de um país, não ficando restrito somente ao círculo de poder e de tomada de decisões. Nesse sentido, durante as décadas de 1930 e 1940, quando o Brasil vai se aproximar de maneira mais estreita com os EUA em detrimento do poderio alemão, o próprio país como um todo já se encontrava mergulhado sobre a influência dos Estados Unidos.

¹³⁵ MOURA, Gerson **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.48.

¹³⁶ MAUAD, Ana Maria. **Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942).** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.p.48.

¹³⁷ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: A política externa brasileira de 1935 a 1942.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.99.

Sobre isso, não podemos esquecer que o Brasil, dentro da esfera de poder e influência norte-americana, era alvo importante na Política da Boa Vizinhança. O maior país latino-americano começou a ser visto como um ponto estratégico para a defesa continental norte-americana. Principalmente, após as ameaças nazi-fascistas na Europa e com possibilidades de se espalharem para a América. Assim, uma vez que já fazia parte de sua área de influência desde o final da Grande Guerra, ganha mais importância ainda na defesa continental. Nesse sentido é que a política pan-americanista vai ser tão valorizada pelos EUA, sendo a maneira encontrada pelos estrategistas norte-americanos de garantir mercados e excluir a presença do Eixo na América.

Oswaldo Aranha como vimos, era partidário de uma articulação profunda entre Brasil e EUA e desejoso em promover um estreitamento de laços com os estadunidenses que se confirmasse profundo e duradouro, empreendeu considerável esforço no sentido de auxiliar esta aproximação cultural com os norte-americanos. Fora figura central nas iniciativas do governo estadunidense de enviar jornalistas e artistas para o Brasil, aproveitando para fazer com que tais visitas possuíssem um caráter de auxílio na aproximação com os Estados Unidos.

Era freqüente que Oswaldo Aranha solicitasse aos órgãos governamentais, privilégios e benefícios para a imprensa norte-americana e artistas que tivessem possibilidade de ter serventia ao seu propósito de promover a aproximação entre a cultura brasileira e a norte-americana. Elucidativa desta política do ministro é a entrevista concedida por ele ao grande cineasta Orson Welles em ocasião da visita deste último ao Brasil. Welles e Aranha se aproximaram bastante sendo ambos duas peças importantíssimas na construção destes laços entre Brasil e EUA. Welles inicia a entrevista, irradiada para os EUA, celebrando o Dia do pan-americanismo (14 de abril, em referência a data da Primeira Conferência Internacional dos Estados Americanos, realizada no ano de 1890, em Washington) e também a boa vontade do Brasil para com os norte-americanos.

Orson Welles: Neste movimento de comemoração- este programa- parte de um dos membros da nossa família, do único país onde se fala português na América e que é também a maior República do mundo. Dirijo-me, do outro lado do Equador, dos Estados Unidos do Brasil, a vós, que falais inglês. É aqui que a magnífica idéia de um Hemisfério Unido encontra mais do que apoio e elaboração. Pois o Brasil vem

acentuando a necessidade do panamericanismo e lutando por essa nobre e lógica idéia, desde que ela ocorreu pela primeira vez a alguém. Já em 1820, o Brasil mandava um enviado a Washington, com a sugestão de que fosse organizado no hemisfério que ocupamos, um “concerto das potências americanas”, foi essa a bela expressão que encontraram para idéia, há mais de um século aqui no Brasil – “um concerto de potências americanas para manter a independência americana”. Os brasileiros tem feito muito, desde então para que essa frase feliz representasse mais do que um sonho, como agora representa e há de representar por muito tempo. Depois de muito trabalho e muita luta - mais do que muitos americanos imaginam- o sonho vai se transformando em realidade. As nações dos nossos dois continentes estão definitivamente unidas.¹³⁸

Aranha retribui a cordialidade de Welles, deixando claro em sua fala a disposição do Brasil em cooperar com os EUA das mais variadas formas. Válido notar que a idéia de pan-americanismo de Aranha continha implícita uma percepção de que em primeiro lugar o Brasil deveria garantir seu posto de nação mais próxima aos EUA.

Oswaldo Aranha: (...) “Tenho grande satisfação em aproveitar esta oportunidade para dirigir ao povo do seu país, Mr. Welles as congratulações e os melhores e mais calorosos votos do povo do Brasil. Sei que posso fazê-lo. Sei que o coração do Brasil está todo ele voltado para os Estados Unidos. Os nossos interesses sempre foram comum, a nossa afeição recíproca sempre foi profunda. Hoje, quando a própria história inicia uma nova fase, os nossos objetivos estão identificados a tal ponto que me sinto no direito de falar agora em nome dos povos de ambos os nossos países, em nome do seu povo, tanto quanto do meu ao dizer que, desta família de nações a que acaba de referir-se – os Estados Unidos e o Brasil – estamos mais próximos um do outro temos uma preferência marcada um pelo outro.”¹³⁹

¹³⁸ Entrevista irradiada para os EUA no dia panamericano em 14 de abril de 1942. CPDOC- OA pi Aranha, O. 1942.04.14/1

¹³⁹ Idem 50.

A ideia, exemplificada pelo teor desta entrevista é de que era preciso propagar o máximo possível a percepção de que as nações da América deveriam se manter unidas. Para tanto era fundamental o uso dos mais variados meios de comunicação e de mídia da época. Neste sentido, a imprensa o rádio e o cinema se tornaram importantes aliados na articulação que visava a solidificação dos laços entre Brasil e Estados Unidos da América, sobretudo no período referente à Segunda Guerra Mundial. Por sua grande potencialidade em termos de propagação, o rádio foi um dos instrumentos escolhidos pelo governo norte-americano para atuar no processo de estreitamento de laços com o Brasil. O rádio teve grande importância para o intuito de propiciar uma aproximação com o Brasil uma vez que a partir da década de 1920, foi cada vez maior a quantidade de pessoas alcançadas por este meio de comunicação. Deste modo, os Estados Unidos da América, enxergaram o rádio como uma oportunidade para disseminar os seus valores culturais e ideológicos com a clara intenção de conquistar a opinião pública e influenciá-la.

Vários são os exemplos de programas e ações que utilizaram o rádio como instrumento da Política da Boa Vizinhança. Grande parte da programação ouvida pelos brasileiros era advinda das estratégias norte-americanas de aproximação com o Brasil, em especial durante a 2ª Guerra Mundial, articuladas pelo *OCIAA*¹⁴⁰. Esta propagação se daria de uma maneira rigidamente controlada¹⁴¹ e estrategicamente utilizada durante os programas de rádio.

É importante a reflexão de que o uso do rádio como meio para promover a aproximação dos Estados Unidos da América com o Brasil, toma uma importância ainda maior a partir do engajamento do Brasil na 2ª Guerra Mundial ao lado dos aliados. O conflito torna ainda mais importante a propagação de discursos que não só informem mas também sirvam ao propósito de arrebanhar a opinião pública. Peter Burke e Asa Briggs indicam essa importância do rádio não só como meio tecnológico fundamental em meio ao conflito, no que se refere ao seu caráter informativo, mas também como arena na qual se travaria uma “guerra de palavras”¹⁴², um terreno o qual fosse negligenciado poderia desequilibrar importantes disposições acerca do conflito.

¹⁴⁰ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História.p.44.

¹⁴¹ KLOCKNER, Luciano. **O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial.** Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação. p.15.

¹⁴² BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p.174.

Assim sendo, podemos considerar que a radiodifusão foi um elemento fundamental na estratégia norte-americana para propiciar o estreitamento de laços com o Brasil, servindo de instrumento de propagação de elementos culturais estadunidenses, divulgando um modo de vida específico e fazendo com que os brasileiros pouco a pouco desajassem seguir o modelo. Tal disposição se fez ainda mais importante durante a Guerra, momento no qual era importante reforçar um sentimento de identidade comum entre “todos os americanos”, de modo a rechaçar qualquer possibilidade de aproximação com os países do eixo nazi-fascista.

O cinema foi uma grande inovação em termos de mídia. Podia levar para um grande público imagens em movimento, o que confeririam ao espectador uma experiência visual ainda não experimentada. O potencial do cinema enquanto meio difusor de idéias foi prontamente percebido, uma vez que era possível pensar que as imagens e histórias contadas por meio da grande tela teriam certo status de autoridade, estariam para a platéia como uma reprodução fiel da realidade, ou pelo menos uma apurada interpretação desta. Assim o cinema poderia ser utilizado não só como entretenimento, mas também como forma de propagar a ideologia do Estado ou de grupos específicos¹⁴³. O cinema na época um instrumento novo ainda era entendido por grande parte da população como uma verdade, a falta de familiaridade fazia com que fosse mais amplo o potencial de manipulação. José d’Assunção Barros aponta que o cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído (partidos políticos, instituições governamentais, igrejas, associações diversas) e também por grupos sociais diversos que tem sua representação social junto a tais poderes instituídos. Para ele, essa tem sido a primeira relação política importante a ser considerada.¹⁴⁴

O cinema, desta forma, também se configurou como uma importante ferramenta utilizada para estreitar os laços entre Estados Unidos da América e Brasil, propiciando uma ampla difusão dos elementos culturais e ideológicos norte-americanos. O período é marcado por um notável crescimento na indústria cinematográfica, na qual Hollywood figurava como o principal centro de produção. O caráter inovador do cinema enquanto

¹⁴³ BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p.181.

¹⁴⁴ BARROS, José d’Assunção. **Cinema e História: Entre Expressões e Representações**. In Cinema-História- Teoria e representações sociais no cinema. NÓVOA, José, BARROS, José d’Assunção-3ªed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 64.

mídia era um atrativo enorme para as platéias, Peter Burke e Asa Briggs relatam que “A introdução da *"imagem em movimento"* foi a maior alteração tecnológica daquele momento”¹⁴⁵.

O cinema possuía um grande potencial para atingir um grande número de pessoas, sendo um meio de grande valia para a difusão de idéias, e, no caso norte-americano, também um meio de propagação de um padrão de vida. Nas palavras de Briggs e Burke neste período, “*uma nova platéia de massa se formava por causa dos filmes, platéia muito maior que a do teatro, no que seria chamado a "era de ouro do cinema"*”¹⁴⁶.

No que se refere a colocação em prática da Política da Boa Vizinhança, o cinema auxiliou a divulgar no Brasil uma imagem dos Estados Unidos da América como nação “irmã”, reforçando uma proposta de união dos povos americanos e buscando propagar uma noção de traços em comum aos povos da América. Difundia também idéias e elementos culturais estadunidenses, reforçados como sofisticados, modelos a serem repetidos. Gerson Moura aponta que a presença econômica do EUA, menos visível, era bem anterior e certas manifestações culturais, como o cinema de Hollywood, já disseminavam valores e ampliavam mercados no Brasil. Contudo, a década de 40 seria notável pela presença cultural maciça dos Estados Unidos, entendendo-se cultura no sentido amplo dos padrões de comportamento, da substância dos veículos de comunicação social, das expressões artísticas e dos modelos de conhecimento técnico e saber científico.¹⁴⁷

Modificações foram feitas nas produções cinematográficas de Hollywood visando adaptar os filmes produzidos a esta nova demanda. Qualquer imagem que depreciasse os povos americanos deveria ser retirada dos filmes. Houve um aumento na preocupação dos temas que seriam retratados, para que estes não ferissem o orgulho dos latino-americanos¹⁴⁸. José d’Assunção Barros afirma acerca das produções cinematográficas que o público consumidor e a crítica inscrevem-se desde já na rede que produz o filme, conjuntamente com os demais fatores que atuam em sua produção,

¹⁴⁵ BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p.169.

¹⁴⁶ BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p.170.

¹⁴⁷ MOURA, Gerson Tio Sam chega ao Brasil. **A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.4.

¹⁴⁸ LEITE, S. F. **O filme que não passou: Estados Unidos e Brasil na Política da Boa Vizinhança – a diplomacia através do cinema**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. p.66.

e isso porque o público receptor é sempre lavado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado.¹⁴⁹

Dentro da perspectiva de melhorar as relações com a América Latina um número considerável de filmes em Hollywood passaram contar com esta temática. Filmes que retratavam o cotidiano dos países latinos, suas paisagens, sua música e costumes etc. Vários artistas latino-americanos começaram uma carreira nos EUA também neste período como foi o caso de Carmem Miranda, por exemplo. As temáticas latinas se tornavam cada vez mais recorrentes, demonstrando os países como exóticos, românticos e cheios de mistérios. Seduzia-se o público norte-americano e principalmente tentava-se agradar o público latino, tanto pelo interesse no estreitamento de laços como pelo interesse na conquista de um valioso mercado para a indústria cinematográfica norte-americana. A profusão de filmes desta natureza dava uma boa medida de que o projeto da Política da Boa Vizinhaça estava a pleno vapor e que o público consistia em uma demanda significativa para estes filmes. Sobre a relação entre as produções cinematográficas e a demanda do público José d'Assunção Barros afirma que a emergência de determinado tipo de obra, os temas que por ela circulam, o seu vocabulário, as novidades formais que se tornam possíveis, tudo isso nos fala mais dos receptores da obra do que de seus próprios autores individualizados.¹⁵⁰ Seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se que a questão da produção de filmes com temáticas referentes aos países latino-americanos por parte da indústria cinematográfica de Hollywood também esteve relacionado a substanciais mudanças sócio-culturais no público, nesses países e nos próprios EUA.

Com a eclosão da 2ª Guerra Mundial o cinema possuiu também um caráter informativo. Cinejornais relatavam o andar dos combates para o grande público sempre procurando afastar qualquer perspectiva negativa em relação à vitória dos aliados no embate. Durante o conflito o cinema se tornou ainda mais importante como meio de difusão de ideologia. Procurou-se afastar uma possível influência alemã no Brasil, de modo a caracterizar o regime de Hitler como um grande mal a ser combatido.

Neste período, é notável também a colaboração do governo brasileiro, que para evitar qualquer influência alemã no país, proibiu a exibição de filmes originários da

¹⁴⁹ BARROS, José d'Assunção. **Cinema e História: Entre Expressões e Representações**. In Cinema-História- Teoria e representações sociais no cinema. NÓVOA, José, BARROS, José d'Assunção-3ªed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 68.

¹⁵⁰ BARROS, José d'Assunção. **Cinema e História: Entre Expressões e Representações**. In Cinema-História- Teoria e representações sociais no cinema. NÓVOA, José, BARROS, José d'Assunção-3ªed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 76.

Alemanha. Qualquer outro filme que possuísse traços ou referências à ideologia nazista também ficaria proibido de ser exibido no território nacional. Pode-se considerar que o uso de mídias proporcionou uma maior aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos da América, aprofundando os laços entre as duas nações em termos de sociedades. As turnês de artistas também eram um ponto importante destas ações. Para aprofundar esta aproximação entre Brasil e Estados Unidos da América, o governo estadunidense, por intermédio do OCIAA promoveu a vinda de vários artistas para o Brasil, como por exemplo, Orson Welles e o próprio Walt Disney.

No caso específico de Disney, este foi visto como um importante agente para a Política da Boa Vizinhança em razão de sua grande disposição em colaborar com o governo-norte americano, principalmente no que se refere à questões relativas a 2ª Guerra mundial. Seu engajamento no esforço de guerra estadunidense incluía a produção de filmes de treinamento militar, de propaganda e educação para o público americano. Desenhistas de seu estúdio elaboraram diversas insígnias usadas por divisões das Forças Armadas dos EUA¹⁵¹. Importante ainda era que Walt Disney era já na época um dos mais afamados produtores de cinema, responsável por sucessos como “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Pinóquio” além de ser o criador de Mickey Mouse. A popularidade internacional que Disney alcançara se tornou também fator preponderante para este ser percebido como um elemento de grande potencial para a Política da Boa Vizinhança.

Em termos técnicos de produção a participação de Disney também era interessante, pois este se mostrou sempre um artista inovador, cada vez mais ampliando sua gama de técnicas e superando novos desafios. Com isto o tempo de produção poderia ser menor e o volume de filmes maior. A qualidade também era um fator importante, logo se confiava que Disney poderia realizar filmes de sucesso, que pudesse difundir as perspectivas desejadas pelo governo estadunidense¹⁵².

A Política da Boa Vizinhança, valendo-se destes elementos se caracterizou pelo sucesso, tendo seu ápice no caso brasileiro no engajamento do Brasil ao lado dos norte-americanos na segunda Guerra mundial. Gerson Moura relata que o sucesso de personagens como o Zé Carioca, de Walt Disney, no Brasil e a baiana de Carmem Miranda, nos EUA, assim como a realização de célebre filme sobre o Brasil por Orson

¹⁵¹GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009. p.220.

¹⁵² BARRIER, J. Michael. **The animated man: A life of Walt Disney**. Califórnia, University of California Press, 2007.p.169.

Welles, enquadra-se nesse esforço de aproximação pan-americana e solidariedade hemisférica. O sucesso desse esforço, no seu entender, foi incontestável. Rapidamente o pan-americanismo passou a ser a base da política externa da maioria dos Estados latino-americanos. No caso brasileiro afirma que o fato é notório.¹⁵³

Deste modo, se construiu a partir destes elementos uma noção de identificação entre brasileiros e norte-americanos, que no contexto específico, contribuiu para que a partir desta aproximação cultural e social, as relações políticas alcançassem um patamar distinto do de outrora.

2.4-O Nacionalismo Varguista e a Política da Boa Vizinhança

Uma das características mais marcantes do governo do Estado Novo era o latente nacionalismo presente em suas diversas instancias. Um dos pilares de sustentação do regime era a propagação da crença na significação da pátria como o elemento primordial de culto e fidelidade do brasileiro. Antonio Pedro Tota indica¹⁵⁴ que na concepção do Governo de Roosevelt fora as condições de pauperidade dos territórios da América Latina que propiciara a eclosão de movimentos nacionalistas, que emperravam as iniciativas liberais estadunidenses. Contudo, levando em consideração a escalada do nazi-fascismo em âmbito mundial, a análise do OCIAA era de que os EUA deveriam adequar sua política aos nascentes movimentos nacionalistas, em vez de combatê-los. A prioridade seria evitar a disseminação da ideologia nazista na América. Também a presença crescente da Alemanha nazista no comércio com os países latino-americanos, especialmente com o Brasil e a Argentina era alvo de preocupação por parte dos EUA.

No Brasil durante a década de 1930 a influencia norte-americana ainda não era percebida como puramente benéfica ao país e em decorrência disto se instaura no país um debate entre favoráveis e contrários a presença dos EUA. Isso aparece diretamente na cultura, ocorrendo, por exemplo, várias músicas acerca de tal tema: algumas antiimperialistas, outras que defendiam que o atraso brasileiro seria superado com tal aproximação¹⁵⁵.

¹⁵³ MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência; a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.41.

¹⁵⁴ TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.47

¹⁵⁵ TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.15

Deste modo, é pertinente questionarmos como a Política da Boa Vizinhança poderia ser posta em funcionamento em um país cujo governo primava pela ideologia nacionalista como o Brasil do Estado Novo. Por certo a iniciativa estadunidense teria que encontrar saídas para que a sua concepção de solidariedade hemisférica não se chocasse à lógica nacionalista e inviabilizasse o projeto.

Assim sendo, seria necessário que o Governo dos EUA, o OCIAA e os demais órgãos e indivíduos envolvidos fizessem um esforço de cooperação com o governo brasileiro de modo a encontrar maneiras de acomodar as aspirações nacionalistas dentro do projeto pan-americanista da Política da Boa Vizinhança. Os governos Vargas e Roosevelt possuíam várias divergências. Ao começar pelos princípios aos quais os governos estavam pautados: sendo o primeiro uma ditadura e o segundo uma democracia.

Apesar disto havia também consonâncias entre os países, e era nestes pontos que a lógica da Política da Boa Vizinhança esperava e precisa operar, reforçando sempre a concepção de fraternidade americana. Tanto o Estado Novo quanto os Estados Unidos de Roosevelt apelavam ao progresso, a ciência, a tecnologia, sendo o primeiro como uma tentativa de ascensão e desenvolvimento e o segundo um discurso de modelo a ser seguido. Tota chama atenção para a idéia dos EUA se colocarem como portadores do segredo do desenvolvimento e, neste contexto, dispostos a compartilhá-lo com os seus irmãos da América.

No caso da interação entre Brasil e EUA, mesmo tendo bases tão diferentes, sendo os EUA uma democracia e o Brasil uma ditadura, doutrinas distintas, possuíam algumas bases em comum. Ambos os governos defendiam um Estado forte para organizar o caos social, pretendendo tornar-se momento único na história de seus países. Além disso, valorizavam elementos sociais semelhantes, como é o caso da família, da religião, da modernidade, da visão idealizada do campo, entre outros. Desta forma, uma articulação entre eles não era impossível, desde que um não interferisse nos interesses do outro e que ambos estivessem constantemente dispostos à negociação.

A relação entre EUA e Brasil se deu de forma conciliatória. Ambos cediam em certos momentos e beneficiavam o parceiro. E para que tal sistema funcionasse de maneira efetiva, o discurso de um não poderia ferir os ideais do outro. Podemos perceber que no caso do Brasil sua instauração só foi possível porque trazia benefícios reais ao país, como por exemplo, a instalação de indústrias como a CSN. Logo, a aproximação com os EUA foi, também, uma política conciliatória do governo Vargas

que, se por um lado cedia a certas pressões estrangeiras, por outro, sempre procurava manter um elemento de barganha. Como se desejasse estabelecer uma espécie de relação intra-específica harmônica, o nacionalismo varguista se adaptou a uma conjuntura internacional particular, na qual acreditou que pragmaticamente seria importante uma aliança com os EUA. Portanto, não podemos considerar a política nacionalista do Estado Novo e a Política da Boa Vizinhança como excludentes, ou mesmo inimigas, mas sim como duas orientações que acabaram por negociar sua interação em nome de benefício mútuo.

CAPÍTULO 3 - A REPERCUSSÃO DA EXPEDIÇÃO DE DISNEY NO BRASIL

Este capítulo é dedicado a reunir e analisar a repercussão da expedição de Walt Disney ao Brasil. Para tal tarefa, foram reunidas publicações da imprensa de grande circulação, que tivessem como tema a visita do cineasta estadunidense ao país. O objetivo desta análise é perceber de que forma ocorreu essa reverberação da visita de Disney, ou seja, de que forma os brasileiros perceberam as impressões do estadunidense sobre o Brasil. Levando em consideração que a missão em nome da Política da Boa Vizinhaça era convencer o Brasil da amizade e boa vontade dos EUA a análise de tais passagens pode nos apresentar se e, principalmente, como isto estava funcionando na expedição de Disney. Seguindo cronologicamente o breve período que antecede sua chegada, as semanas de estada no país e os momentos posteriores de repercussão. Primeiramente podemos apontar a interação política de Disney com as autoridades brasileiras no âmbito da Política da Boa Vizinhaça. Também nos concentraremos nas iniciativas governamentais de direcionar a expedição no Brasil. Outro ponto que poderemos ter um panorama relevante é sobre as discussões acerca da representação do Brasil internacionalmente, o que abarcou a audição de vários artistas brasileiros e debates sobre a representação do samba e dos negros e sobre o prevalecimento de uma identidade carioca sobre as demais identidades regionais do Brasil. Válido destacar que estes elementos se demonstraram intrincados, com ocasiões da visita de Walt Disney ao Brasil correspondendo a várias destas discussões.

3.1- A expectativa pela chegada de Disney

As notícias acerca da preparação de Disney para sua viagem pela América do Sul foram ficando mais freqüentes ao longo do ano de 1941 e, nas publicações brasileiras diversas reportagens se dedicaram a debater o significado da vinda do artista norte-americano ao país. Na edição de 12 de Agosto de 1941 o jornal “A Manhã” dedicou uma seção para expor a impressão de algumas personalidades brasileiras acerca

de Walt Disney¹⁵⁶. Tal segmento possuía o título de “Walt Disney na opinião de alguns intelectuais brasileiros” e teve como objetivo apresentar o parecer de opiniões consideradas abalizadas acerca do cineasta e de sua obra. Começava relatando a futura exibição de “Fantasia” no cinema Pathé Palácio¹⁵⁷ e o fato da renda ser revertida para obra de caridade Cidade das Meninas, patrocinada pela primeira dama, Darcy Vargas. Em textos posteriores as opiniões acerca do artista são apresentadas. Peregrino Junior¹⁵⁸ afirma que Walt Disney foi um criador de uma nova humanidade no cinema trazendo a poesia e o maravilhoso para as telas. Afirma ainda que Disney foi a maior revelação cinematográfica de seu tempo.

Nóbrega da Cunha¹⁵⁹ relata que se por um lado Disney não criou o desenho animado ele havia lhe dado vida. Ressalta a dimensão de emoções que os personagens criados por Disney possuíam, transpostas na tela. Vaticinava ainda que as criações de Walt Disney encantariam a humanidade por muitos séculos, fazendo referência a uma constatação do Ministro Oswaldo Aranha cuja opinião seria que Disney estaria no mesmo patamar de Esopo¹⁶⁰, La Fontaine¹⁶¹ e outros criadores de fábulas, para ele inesquecíveis.

R. Magalhães Júnior¹⁶² também tece elogios ao cineasta estadunidense afirmando ser “Fantasia” um espetáculo inovador e compara Disney aos grandes compositores e maestros da música clássica.

Na edição seguinte¹⁶³ o jornal publica novamente uma seção dedicada à Disney, demonstrando que a iminente chegada do cineasta estava agitando de certa forma a imprensa e a intelectualidade brasileira. A nota levou o título de “O Maior dos Poetas”, na qual Disney é considerado pelos “homens de gosto” o maior dos poetas daqueles

¹⁵⁶ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1941, página 10.

¹⁵⁷ Cinema inaugurado em 1928, pela empresa Maison Pathé-Frères, de Paris. O Pathé-Palácio se situava na Praça Floriano (Cinelândia) e fora escolhido por Disney e sua equipe para a estréia de Fantasia por suas melhores condições técnicas de exibir o longa.

¹⁵⁸ Jornalista, médico e escritor, futuro membro da Academia Brasileira de Letras (Eleito em 4 de outubro de 1945).

¹⁵⁹ Jornalista, importante membro da Associação Brasileira de Imprensa e da Associação dos Artistas Brasileiros.

¹⁶⁰ **Esopo** foi um escritor da Grécia Antiga a quem são atribuídas várias fábulas populares. A ele se atribui a paternidade da fábula como gênero literário.

¹⁶¹ Jean de La Fontaine foi um poeta e fabulista francês. A sua grande obra, “Fábulas”, seguiu o estilo do autor grego Esopo, o qual falava da vaidade, estupidez e agressividade humanas através de animais. Algumas fábulas escritas por ele são A Lebre e a Tartaruga, O Homem, O Menino e a Mula, O Leão e o Rato, e O Carvalho e o Caniço.

¹⁶² Jornalista, poeta, biógrafo, historiador e teatrólogo brasileiro, futuramente viria a ser membro da Academia Brasileira de Letras (eleito em 9 de agosto de 1956)

¹⁶³ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1941, página 04.

dias. O Jornal faz também referência a uma reportagem publicada em outro periódico, O “Diário da Noite”¹⁶⁴, na qual outros intelectuais brasileiros expuseram suas opiniões sobre o artista. Nesta, Manuel Bandeira¹⁶⁵ afirmara que para ele, nos desenhos animados de Walt Disney é que se encontrava a maior poesia.

Alceu Amoroso Lima¹⁶⁶ relatava que os desenhos de Disney possuíam a capacidade de rejuvenescer os adultos. Múcio Leão¹⁶⁷ definia Disney como sendo o maior dos poetas do mundo contemporâneo. Osvaldo Orico¹⁶⁸ afirma que Walt Disney deu ao desenho animado um sentido revolucionário, emancipando do papel para a vida suas criações. Diz que Disney é um criador de vidas humanas, comparando-o com Balzac, Eça de Queiroz e Machado de Assis.

Barbosa Lima Sobrinho¹⁶⁹ afirmou que Disney era um surpreendente e admirável mágico do desenho animado. O cineasta estadunidense, em sua opinião, trouxe uma arte nova, revelando emoções jamais sentidas.

Também em 13 de Agosto de 1941 o jornal “Diário da Noite”¹⁷⁰ publicou uma reportagem sobre a chegada de Disney ao Brasil. Nesta, é afirmado que o Brasil deveria receber o estadunidense como um grande artista e um alto poeta. A reportagem divulga as opiniões de Henrique Pongueti¹⁷¹ e Augusto Frederico Schmidt¹⁷².

Pongueti afirma que apenas guardava de seus tempos de crítico cinematográfico os autógrafos de Disney e Chaplin. Mas afirma que deve mais a Disney, pois as obras deste possibilitam uma fuga da realidade o que não ocorria quando assistia a Carlitos. Para ele Disney prova que as crianças eram as que menos precisavam dos contos de fadas.

Schmidt também aponta a inovação como uma característica fundamental da obra de Disney, ponto coincidente entre as várias análises dos intelectuais brasileiros da

¹⁶⁴ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 12 ago. 1941, página 2.

¹⁶⁵ Manuel Bandeira foi um dos mais reconhecidos poetas brasileiros. Também foi crítico literário e de arte, professor de literatura e tradutor. Eleito em 29 de agosto de 1940 para a Academia Brasileira de Letras.

¹⁶⁶ Crítico literário, professor, pensador, escritor e líder católico brasileiro. Eleito em 29 de agosto de 1935 para a cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras.

¹⁶⁷ Jornalista, escritor e orador brasileiro. Eleito em 19 de setembro de 1935 para a Academia Brasileira de Letras.

¹⁶⁸ Escritor brasileiro, diplomata, político e professor. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 9 de abril de 1938.

¹⁶⁹ Advogado, escritor, historiador, ensaísta, jornalista e político brasileiro. Em 28 de abril de 1937 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras.

¹⁷⁰ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1941, página 3.

¹⁷¹ Jornalista e dramaturgo brasileiro. Dirigiu a revista *Radiolândia* e foi um dos criadores da *Manchete*.

¹⁷² Poeta da segunda geração do Modernismo, dono da Livraria Schmidt Editora. Também foi presidente do Club de Regatas Botafogo.

obra do cineasta norte-americano. Ressalta que naquele momento de incertezas Disney era na verdade um benfeitor que comovia e melhorava as massas com seus filmes, que chama de “poemas animados”.

Ainda nesta edição, na seção “Mexericos de Backstage”¹⁷³ o jornal garante que Disney no Rio de Janeiro ouviria vários artistas do país em um show especial. Entre os inscritos estariam Rosina Pagã¹⁷⁴, Rosina da Rimini¹⁷⁵, Virginia Lane¹⁷⁶, Linda Baptista¹⁷⁷ e Eros Volusia¹⁷⁸.

No dia seguinte¹⁷⁹, o jornal publica uma coluna sobre a chegada de Disney ao Brasil. Na seção “½ Noite no Rio” sob o título de “O Gênio de Walt Disney” a jornal afirma que o artista vem trazer o “abraço da arte americana à irmã do sul”. A coluna indica que Disney viria ao Brasil não para acolher homenagens, mas sim como um estudioso, para “ver e ouvir a alma do Brasil”. Neste sentido, aponta para o aspecto técnico da viagem de Disney que objetivava coletar material para suas produções futuras. Ressalta-se a disposição de Disney de conhecer os vários aspectos da realidade brasileira e o fato de representantes da RKO¹⁸⁰ também terem se disposto a vir para o Brasil o que é visto como uma mensagem clara de desejo de aproximação entre as culturas. O texto se encerra afirmando que a visita de Disney seria muito importante para o espírito do povo brasileiro. Seria uma visita de uma inteligência ilustre que faria o início de uma “era de cooperação espiritual” entre a América do Norte e sua “irmã mais moça” a América do Sul. Tal percepção evidencia que era notório também o objetivo de reforçar a Política da Boa Vizinhança, contido na expedição de Disney ao Brasil. Tanto que o mesmo era esperado ao mesmo tempo como um artista em busca de inspiração e como um representante da nova política externa para a América do Presidente Roosevelt.

¹⁷³ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 13 ago. 1941, página 11.

¹⁷⁴ Nome artístico de Rosina Cozollino, cantora brasileira.

¹⁷⁵ Cantora e atriz brasileira.

¹⁷⁶ Atriz, cantora e vedete brasileira. Recebeu o título de “A Vedete do Brasil”, dado pelo Presidente Getúlio Vargas.

¹⁷⁷ Cantora e compositora brasileira. Primeira cantora a ser eleita Rainha do Rádio, título que manteve por onze anos consecutivos.

¹⁷⁸ Dançarina brasileira reconhecida nacional e internacionalmente. Projetou-se internacionalmente através de coreografias próprias inspiradas na cultura brasileira. Atuou em filmes nacionais e internacionais.

¹⁷⁹ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 14 ago. 1941, página 11.

¹⁸⁰ RKO- Radio-Keith-Orpheum Corporation, companhia cinematográfica criada com o objetivo de produzir exclusivamente filmes sonoros. Produziu e distribuiu parte significativa dos filmes do estúdio Disney na década de 1940.

Neste mesmo dia, o jornal “A Manhã”¹⁸¹ publicava os textos de Herbert Moses¹⁸² e Aníbal Machado¹⁸³ nos quais ambos emitiram suas opiniões acerca da viagem de Walt Disney ao Brasil. Moses afirma que Disney teria a capacidade de encantar a todos com suas criações, crianças, jovens e adultos. Para ele a grande virtude da obra do artista estaria na psicologia que ela encerra, dando sentimentos e emoções a coisas da natureza como planta e bichos. Neste sentido, a obra de Disney estaria apta a captar os elementos constituintes das emoções dos brasileiros, representando-os com precisão.

Aníbal Machado opina que Disney era o maior produtor de seu tempo, e que o artista era mais relevante e interessante que um “Rei do Aço” ou de qualquer coisa de utilidade imediata. Pela existência da guerra, diz, o maravilhoso era importantíssimo para o espírito humano.

Deste modo, foi sendo pavimentado o caminho de Walt Disney e seu grupo de artistas até o Brasil. Parte significativa dos jornalistas e intelectuais brasileiros o tinham em alta conta e não hesitaram em declarar sua admiração por sua personalidade e pela suas obras. Não somente isto, mas também demonstravam estar de acordo com a idéia de estreitamento de laços com os Estados Unidos, de forma que a chegada de Disney poderia vir a ser um ponto fulcral neste processo. A publicidade destas percepções também criava um elevado grau de expectativa para as realizações de Disney em território brasileiro e sobre o produto final de sua incursão ao país. Estava criado um significativamente positivo clima para a chegada do artista com sua comitiva.

O cerne da Política da Boa Vizinhança e, conseqüentemente, a missão de Disney em nome desta, era cativar o seu alvo. Era preciso convencer o Brasil das boas intenções estadunidenses e para isso foi importante o status de Disney, percebido como grande artista e gênio. Essa prestigiosa posição conferia ao cineasta estadunidense um começo promissor nas atividades de sua expedição, cujo inicio se daria como demonstram os relatos com uma recepção bastante positiva, ou seja, com uma platéia favorável.

¹⁸¹ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1941, página 05.

¹⁸² Presidente da Associação Brasileira de Imprensa

¹⁸³ Escritor, Jogador de Futebol e professor brasileiro. Foi professor de literatura do Colégio Pedro II e presidente da Associação Brasileira de Escritores.

3.2 – A repercussão da presença de Walt Disney no Brasil

A chegada de Disney se deu no dia 17 do mês de agosto, sendo este recebido por uma grande quantidade de fãs e repórteres. No dia seguinte o jornal “A Noite”¹⁸⁴ noticiou o seu desembarque, afirmando em reportagem que o cineasta havia chegado por volta das 16 horas, em um avião da Pan.am. Teria sido recebido, no Aeroporto Santos Dumont, por mais de duas mil pessoas. De lá, tomou um carro direto para o Copacabana Palace, onde ficaria hospedado junto de sua comitiva. A reportagem também conta com uma entrevista breve com Disney feita em momento posterior, já no Copacabana Palace.

Nessa entrevista Disney afirma estar comprometido com um programa destinado a reforçar os laços afetivos entre os povos do continente, (a Política da Boa Vizinhança), um programa, no seu entender, pan-americanista por excelência. Afirmava que era este o rumo que se deveria tomar o cinema no continente, tanto nos longas-metragens como nos curtas. Disney argumenta com o repórter que era necessário que os povos da América se conhecessem melhor para estarem mais solidários e unidos entre si. Nota-se, portanto o alinhamento do cineasta estadunidense com a Política da Boa Vizinhança, não somente como um eventual colaborador, mas como um possível partícipe em longo prazo. Também podemos notar sua percepção de que o cinema deveria ter suas produções compatíveis com a ideia de solidariedade hemisférica.

Disney nesta ocasião afirma categoricamente que o “seu” cinema, isto é, a animação, poderia contribuir de maneira significativa para este objetivo, sendo que sua viagem teria também como intuito coletar material genuíno das culturas dos países em que estaria. Indica que por meio da distribuidora RKO teria recebido informações que as autoridades brasileiras estariam dispostas a cooperar com tudo o que fosse necessário para a missão desempenhada por Disney no Brasil.

No dia posterior, o jornal “A Manhã”¹⁸⁵ publicou um artigo de Vinicius de Moraes¹⁸⁶ no qual este narra sua experiência ao acompanhar Walt Disney em visita à Associação Brasileira de Imprensa-ABI. Vinicius fala de sua admiração por Disney e de

¹⁸⁴ **A NOITE**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1941, página 10.

¹⁸⁵ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1941, página 08.

¹⁸⁶ Foi um diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor brasileiro. Sua obra é vasta, passando pela literatura, teatro, cinema e música. No período da visita de Walt Disney ao Brasil, Vinicius se dedicava a diversas atividades relacionadas com o Cinema, sendo crítico de cinema no jornal "A Manhã" e colaborador da revista especializada "Clima".

seu desejo de ver o artista produzir “Alice no País das Maravilhas”, sendo que noticia nesta reportagem que o estúdio Disney produziria a história de Alice em animação. Vinicius questiona ainda sobre Chaplin à Disney que o responde afirmando que o interprete de Carlitos era um gênio e que o admirava desde criança. Vinicius registrara também que Disney afirmou na ABI entender “pouco de política” e que viera ao Brasil para trabalhar. Aqui temos uma indicação da disposição do estadunidense de seguir as orientações de que, apesar de sua viagem representar a Política da Boa Vizinhança, seria interessante desvincular sua visita de uma aparência de iniciativa do Governo dos EUA. Tudo deveria aparentar naturalidade, sendo que o desafio imposto a Disney era fazer política sem aparentar fazer política. A expedição de Disney, apesar de suas interações com autoridades, deveria ser vista muito mais como parte de um projeto de produção cinematográfica.

Na edição¹⁸⁷ do “Diário da Noite” da mesma data, foi publicada uma nota acerca da visita de Disney à ABI, intitulada “Walt Disney na exposição de reportagens fotográficas”. Nesta nota é relatada a visita do artista a exposição de fotografias de Jean Manzon¹⁸⁸. A publicação afirmou que Disney demonstrou predileção pelos registros de alguns flagrantes que Manzon teria feito do Presidente Getúlio Vargas e do Carnaval carioca na Praça Onze, fato que o levou a cumprimentar o francês pelo trabalho. Temos aqui o encontro de duas visões estrangeiras sobre o Brasil, na qual Disney pode vislumbrar os pontos de interesse do fotógrafo francês no país.

O jornal “A Manhã”¹⁸⁹ no dia seguinte publicou uma crônica de José Lins do Rego¹⁹⁰ intitulada “Walt Disney, cuidado com o Saci!”. Neste texto, José Lins do Rego começa afirmando que a chegada de Disney seria mais uma demonstração da Política da Boa Vizinhança, isto é, mais uma mensagem que falava em fraternidade americana. Contudo, acreditava ser esta uma iniciativa diferente de quaisquer das tentativas anteriores, pelo fato de considerar Disney “o maior gênio que deu ao mundo o cinema”, maior inclusive que Chaplin. Em uma análise comparativa, aponta que Chaplin seria um requintado intelectual que atinge as massas de cima para baixo. Ao contrário de Disney que faria uma arte de acessível a todo e qualquer público, gerada a partir da cultura popular e, por isso tão abrangente. Para o escritor, “tudo o que Chaplin não pode dizer,

¹⁸⁷ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1941, página 8.

¹⁸⁸ Fotógrafo francês radicado no Brasil. Foi um membro inovador do fotojornalismo brasileiro. Trabalhou como diretor de fotografia e cinema no DIP.

¹⁸⁹ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1941, página 04.

¹⁹⁰ Escritor brasileiro, considerado um dos romancistas regionalistas mais prestigiosos da literatura nacional. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 15 de setembro de 1955.

Disney nos disse. Tudo o que Chaplin não quis fazer, Disney fez.”. Nesta percepção, a aproximação cultural entre as nações objetivada pela Política da Boa Vizinhança utilizando-se do cinema, poderia ser catalisada por uma abordagem artística que levasse em consideração as matrizes culturais mais populares dos locais representados nas películas.

Sugere ainda no artigo que Disney deveria sair pelas matas do Brasil, onde poderia encontrar matéria-prima para suas histórias. Fala das possibilidades que ocorreriam no momento que Disney viesse a conhecer o Saci-pererê, o Lobisomem, a Caipora e outras lendas brasileiras. Termina, em tom de brincadeira, alertando o cineasta norte-americano para as capacidades extraordinárias do Saci-pererê, o qual acreditava que poderia figurar no rol dos personagens do cineasta.

No dia 21 de Agosto de 1941 o “Diário da Noite”¹⁹¹ ressalta que estava à venda os ingressos para “Fantasia”, que poderiam ser adquiridos na Casa James (Rua Alcindo Guanabara, nº 26) e na Joalheria Tolipan (Avenida Rio Branco, nº 123). Cada ingresso custaria 100\$000¹⁹². É confirmada ainda a presença do próprio Disney na estréia, bem como do Presidente Getúlio Vargas, sua esposa Darcy Vargas, membros do corpo diplomático e outras autoridades.

A edição de o “Diário da Noite” ainda registrou a visita de Disney ao Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. A reportagem afirma que o estadunidense manteve uma demorada conversa com Lourival Fontes, o diretor geral do órgão governamental, acerca dos problemas relacionados à aproximação artístico-intelectual americana.

Esta visita indica que um dos importantes objetivos da missão de Disney no Brasil estava em curso. Articular o intercâmbio cultural entre Brasil e Estados Unidos nos termos da Política da Boa Vizinhança era uma parte importante da viagem e um ponto chave para tal era obter uma relação próxima com o DIP, instituição que durante o governo Vargas controlava parte significativa da produção e difusão cultural no país, inclusive no que se refere à indústria do cinema.

É sabido que o Estado Novo varguista valorizou a força dos elementos culturais como a música e o cinema para cunhar uma nova identidade brasileira que o regime almejava. Calcada na ênfase ao patriotismo, no valor ao trabalho e no afastar de maus hábitos. O Novo brasileiro deveria acompanhar essa concepção, difundida pelo

¹⁹¹ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1941, página 1.

¹⁹² Preço em Réis.

Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. O Estado Novo fazia uso, desta forma do cinema, tanto como produtor, elaborando filmes educativos, cinejornais etc, quanto como controlador, analisando minuciosamente os conteúdos das obras cinematográficas. Neste sentido, é interessante percebermos que, em 30 de dezembro de 1939, por meio do Decreto nº 1.949¹⁹³, que organizava o DIP, eram normatizadas também as atividades relativas ao Cinema. Interessa observar os Art. 14 e Art. 15 do Capítulo II:

Art. 14. Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D. I. P.

Art. 15. Não será permitida a exibição do filme que:

- I - contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- II - contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- III - divulgar ou induzir aos maus costumes;
- IV - for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- V - puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- VI - for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- VII - ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- VIII - induzir ao desprestígio das forças armadas.

A atuação do Estado Novo no âmbito cultural destacava-se, por exemplo, pelo reconhecimento do valor e do “poder de sugestão” dos elementos culturais como a música e o próprio cinema, que poderiam ser utilizados para convencer o público das ideias e concepções do regime. As produções estrangeiras também estariam sob este rígido controle, de modo que obras cujas ideias transmitidas não interessassem ao regime vargista estariam sujeitas a serem rechaçadas. Não à toa, a companhia de Lourival Fontes foi constante durante a presença de Disney no Brasil. Apesar disto, é importante reconhecermos que a iniciativa de Disney de fazer um filme com temáticas brasileiras possuía um espectro mais amplo que a sua atuação cinematográfica pura, se relacionando com as interações entre os governos dos EUA e do Brasil. É possível imaginar que apesar de exercer o controle também sobre as atividades do cineasta

¹⁹³DECRETO-LEI Nº 1.949, DE 30 DE DEZEMBRO DE 1939.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De11949.htm

estadunidense, o governo de Vargas, representado neste campo pelo DIP de Lourival Fontes deveria agir com uma maior delicadeza no trato com esta produção.

Com estas impressões podemos também perceber que a estréia de “Fantasia” não se configurou apenas como um acontecimento no campo cultural da cidade, mas sim um evento que envolveu importantes articulações políticas, merecendo a presença do próprio Presidente da República e de diplomatas. Era de fato um evento da política de Boa Vizinhança.

Ainda nesta edição outros artigos repercutiram a presença do cineasta norte-americano na capital carioca. Foi publicada uma crônica¹⁹⁴ de Austregésilo de Athayde¹⁹⁵ intitulada “Walt Disney: Filósofo e Moralista”. Neste texto, afirma que as obras de Disney teriam uma profundidade filosófica e que poderiam se igualar a personagens Sheakspereanos. Afirma que as possibilidades dentro de seu mundo ficcional e as histórias contadas pelo cineasta se igualariam aos melhores romances de Dickens. Por fim ressalta a importância de Disney como educador. Aponta que a amplitude moral de sua obra o credencia como um dos dirigentes da humanidade de sua época.

Na coluna social “1/2 Noite no Rio”¹⁹⁶ foi relatado que Disney no domingo, acompanhado de seus desenhistas, havia comparecido a um coquetel em sua homenagem oferecido pelas senhoras Hart Preston e Jane Grey Braga, no apartamento de Herbert Polin, em nome da colônia americana no Brasil. Ali Disney e seus artistas teriam tomado contato com a obra de Candido Portinari¹⁹⁷, observando os quadros que decoravam as paredes do apartamento onde acontecia o coquetel. Teriam ficado muito impressionados com as obras, em especial com uma série sobre galos.

Na mesma coluna é indicado que haveria no dia seguinte (22/08) no “Cassino da Urca” uma “noite brasileira” em homenagem à Walt Disney. Seria um grande banquete oferecido por Lourival Fontes com a apresentação de um show “tipicamente brasileiro” com a reconstituição do quadro “Três Raças Tristes” que havia feito sucesso na revista “Joujoux e Balangandans”. Participariam do Show artistas como Madeleyne

¹⁹⁴ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1941, página 2.

¹⁹⁵ Jornalista, professor, cronista, ensaísta e orador brasileiro. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 9 de agosto de 1951.

¹⁹⁶ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1941, página 11.

¹⁹⁷ Foi um importante artista plástico brasileiro. Pintou quase cinco mil obras de pequenos esboços e pinturas de proporções padrão, como *O Lavrador de Café*, até gigantescos murais, como os painéis *Guerra e Paz*. Portinari é considerado um dos artistas mais prestigiados do Brasil e foi o pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional.

Rosay¹⁹⁸, Candido Botelho¹⁹⁹, Trio de Ouro²⁰⁰, Linda Batista²⁰¹, Virginia Lane, Grande Otelo²⁰², Russo do Pandeiro²⁰³, Dalva de Oliveira²⁰⁴, e Emília Borba²⁰⁵. A direção do show caberia à Luiz Peixoto²⁰⁶. Participariam do banquete também diretores da RKO, autoridades jornalistas e representantes da imprensa americana.

O evento demonstra que desejavam as autoridades brasileiras manter controle acerca do que deveria ou não ser apresentado ao cineasta estadunidense. A organização de uma “noite brasileira” por parte de Lourival Fontes aponta para uma disposição de tentar fazer com que o artista observasse manifestações artísticas e culturais que fossem merecedoras de uma chancela governamental. O evento, desta forma, apresentaria à Walt Disney o que o Estado Novo estava selecionando como próprio pra ser apresentado como cultura brasileira aos EUA e aos outros países que futuramente assistiriam as películas de Disney. Claro que era preciso uma negociação de termos. Os artistas deveriam refletir a cultura popular brasileira, mas uma cultura que teria passado pela “filragem” do governo e seria apropriada para caracterizar o país internacionalmente.

Nesse mesmo dia o Jornal, “A Manhã”²⁰⁷ publicou uma entrevista concedida por Walt Disney para Vinicius de Moraes. “Uma Tarde Com Walt Disney: Fundamentos de sua estética e seu trabalho” foi o título dado para a referida entrevista com o cineasta norte-americano. Primeiramente, Vinicius afirma que o talento de Disney já era mundialmente reconhecido e que suas inovações foram fundamentais para o campo da animação no cinema. Em sua opinião, não haveria dúvidas da genialidade de Disney, colocando-o no mesmo patamar que os Irmãos Grimm, Charles Chaplin, Lewis Carroll entre outros. Outro ponto de destaque é que Vinicius relata que as obras de Disney não se restringem ao público infantil, sendo apreciadas tanto pelas crianças como pelos adultos.

¹⁹⁸ Cantora brasileira.

¹⁹⁹ Famoso cantor de música popular brasileira da época.

²⁰⁰ Conjunto vocal brasileiro formado por Herivelto Martins em 1937.

²⁰¹ Cantora Brasileira, estrela do Cassino da Urca no período.

²⁰² Ator, comediante, cantor, escritor e compositor brasileiro. Artista de cassinos cariocas e do chamado teatro de revista. Participou ainda de diversos filmes brasileiros de sucesso.

²⁰³ Famoso compositor e percussionista brasileiro.

²⁰⁴ Famosa cantora do Brasil ganharia o título de Rainha do Rádio. Foi também casada com o cantor e compositor Herivelto Martins, e participou do Trio de Ouro.

²⁰⁵ Uma das mais populares cantoras brasileiras. No período estava em fase de ascensão. Seria mais tarde coroada Rainha do Rádio e alcançaria sucesso nacional.

²⁰⁶ Letrista, teatrólogo, poeta, pintor, caricaturista e escultor brasileiro. Foi um dos nomes mais importantes do teatro de revista do Brasil, tendo produzido mais de cem peças do gênero

²⁰⁷ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1941, página 08.

Vinicius então narra seu primeiro encontro com Disney. Tal encontro se deu no dia anterior a entrevista, quando Disney fora escutar músicas brasileiras nos estúdios do Rádio Club. Vinicius entrou em contato com Janet Martin solicitando uma entrevista com Disney, o que lhe foi concedido. Os três, Janet, Vinicius e Disney, às duas e meia da tarde, se reuniram em uma sala da rádio para começar a entrevista.

Após as apresentações e com Vinicius de Moraes se identificando como jornalista, Disney é perguntado sobre sua opinião sobre os animais brasileiros. O estadunidense ao invés de responder pergunta se não havia um Jardim Zoológico na cidade do Rio de Janeiro. Vinicius responde que infelizmente não²⁰⁸. Vinicius fala sobre a preguiça e o tamanduá-bandeira para Disney como animais brasileiros interessantes. O cineasta o questiona sobre os macacos, o qual considerava o “animal cômico por excelência” no Brasil. O entrevistador não lhe dá muitas informações e justifica na entrevista pelo fato de detestar os símios.

O segundo tema da entrevista foi música. Vinicius perguntou se Disney já havia entrado em contato com a música brasileira e se algo havia agradado aos seus ouvidos. A resposta foi que o contato não havia sido direto ainda e que o cineasta iria buscar influências no samba e na música regional. Vinicius aconselha Disney a, quando estivesse em São Paulo, visitar a discoteca do Departamento de Cultura, organizada por Mario de Andrade. Vinicius afirma que Andrade, era o homem que mais conhecia música no Brasil.

A entrevista segue com Vinicius perguntando Disney sobre “Fantasia” e as inovações que seriam feitas neste novo longa. O cineasta estadunidense responde que “Fantasia” seria uma evolução das Sinfonias Tolas, no sentido de unir completamente música e desenho animado. Disney afirma que “Fantasia” foi um filme feito para todos os gostos “o do intelectual e o do homem de todo-o-dia” e que considerava o filme o clímax de sua carreira.

Após a entrevista, Vinicius registra que Disney foi ouvir músicas brasileiras tocadas pela orquestra do Radio Club. Chama sua atenção o fato de Disney pedir para repetir seguidamente Aquarela do Brasil. Disney se mostra bastante satisfeito com a canção e suas possibilidades, na conjunção com os seus desenhos, como uma aquarela de cores e sons.

²⁰⁸ Neste período o primeiro jardim zoológico do Rio de Janeiro, criado pelo Barão de Drummond estava fechado e não havia sido criado ainda o Jardim Zoológico da Quinta da Boa Vista, fato que somente ocorreria no ano de 1945.

Vinicius escreve ainda que ficou bastante contrariado com um fato ocorrido neste momento de apresentações de músicas brasileiras. A orquestra tocou, em certo momento, a modinha “Bem-te-vi”, de autoria de Melo Morais Filho, tio-avô de Vinicius. A música fora tocada, segundo o entrevistador, em ritmo de samba, “Fox-Trot” e Conga, o que desagradou profundamente Vinicius, que achou a canção descaracterizada. Por esta razão, comemora o fato de Disney não ter gostado da música na ocasião, tendo apenas respondido “Clever!”²⁰⁹ para a execução pela orquestra, fato este que Vinicius atribui à “boa-vizinhança”.

No dia 22 de Agosto de 1941 o jornal “Diário da Noite”²¹⁰ publicou uma reportagem informando sobre o encontro de Walt Disney com o interventor Ernani do Amaral Peixoto no Palácio do Ingá. Disney fora recebido no Palácio por Alzira Vargas do Amaral Peixoto, filha de Getúlio e esposa do interventor. Neste encontro Disney teria afirmado que uma das suas melhores experiências no Rio até então teria sido a exibição organizada pelo DIP de uma orquestra brasileira. Neste encontro Disney demonstrou novamente seu entusiasmo pela música Aquarela do Brasil e pelo papagaio, animal que disse estar pensando em incluir em seu filme sobre o Brasil. Percebemos pela menção ao DIP que o departamento se mantinha presente nas movimentações de Disney pela cidade, cuidando para que as ações do cineasta ficassem a contento.

Em 23 de Agosto de 1941 o “Jornal do Brasil” publicou uma notícia²¹¹ sobre a visita de Walt Disney ao Itamaraty. O artigo começa afirmando ser Walt Disney conhecido de longa data do Ministro Oswaldo Aranha, o que se devia ao período no qual o brasileiro havia sido embaixador em Washington. Para caracterizar a relação entre os dois o jornal indica que eram “velhos amigos” e, portanto, uma vez no Rio seria natural que Disney fosse visitar o chanceler. Podemos elucubrar que este seria um ponto importante na viagem de Disney, uma vez que Oswaldo Aranha era um grande defensor do estreitamento de laços entre Brasil e EUA. Como vimos no capítulo anterior Aranha, dentro de suas linhas de ação básicas encabeçou uma política de apoio a cooperação entre as nações americanas. O fim último desta política continental brasileira, seria o estabelecimento das bases necessárias à construção de sua hegemonia regional, base esta a ser construída através de uma aliança com uma potência²¹². Para Aranha, essa

²⁰⁹ “Inteligente”.

²¹⁰ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 22 ago. 1941, página 03.

²¹¹ **JORNAL DO BRASIL**. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, página 05.

²¹² HILTON, Stanley. **Oswaldo Aranha: uma biografia**. Rio do Janeiro: Objetiva, 1994. p.411.

potência era indiscutivelmente²¹³ os Estados Unidos da América, com o qual, em acordos privilegiados e paralelos ao pan-americanismo, se obteria a superioridade na América do Sul. Segundo Sandra Brancato²¹⁴, era fundamental para a política externa brasileira se tornar o país sul americano mais aproximado dos norte-americanos. Era de interesse da política externa do país afastar os outras nações sul-americanas de uma relação tão próxima, sobretudo a Argentina. Podemos indicar que era delineado no momento por Aranha um projeto de política externa para o Brasil, projeto este que passava necessariamente por uma aproximação com os Estados Unidos. Deste modo Aranha seria um ponto de apoio importante aos objetivos políticos da expedição de Disney, ainda mais se levarmos em consideração uma relação amistosa pré-existente como levantado pela nota. O encontro evidencia que uma das naturezas primordiais da viagem de Disney era colaborar politicamente com a boa vizinhança, e para tanto era cabal que ele se encontrasse com autoridades do alto escalão do governo.

Neste mesmo dia, o jornal “Diário da Noite”²¹⁵ repercute a homenagem à Disney do dia anterior no Cassino da Urca. A reportagem considera o evento uma “festa da intelectualidade”, onde teria reinado o espírito de fraternidade e cordialidade. Segundo o jornal “não se viam brasileiros nem estrangeiros, mais unicamente filhos de um mesmo continente”. Novamente a agenda da Política da Boa Vizinhança se mostrava bastante aparente tanto no contato entre seus agentes quanto na repercussão de suas ações. Na mesma edição é publicada uma nota²¹⁶ informando que Disney, junto da atriz americana Grace Moore²¹⁷ participaria de um coquetel no Copacabana Palace, na segunda-feira vindoura (25/08) em benefício da obra assistencialista de Darcy Vargas, a Cidade das Meninas. Destaca ainda a estréia de “Fantasia” no Pathé, confirmando a presença de Getúlio Vargas, do embaixador dos EUA Jefferson Caffery e do ministro Oswaldo Aranha.

O Jornal “A Manhã”²¹⁸ publicou uma reportagem intitulada “A mais brilhante reunião social do ano”. Nela a publicação relata a recepção organizada por Darcy

²¹³ A admiração do político brasileiro pelo país norte-americano, suas convicções políticas, forjadas já na revolução de 1930 e a sua leitura da posição do Brasil em termos de política internacional apontam para uma interpretação de que Aranha concebia que o Brasil só ocuparia posição destacada na política internacional ao se aliar aos Norte-americanos.

²¹⁴ BRANCATO, Sandra M.L. “As Relações Brasil/ Argentina no ano de 1937: rivalidade e conflito” Revista de Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, nº2, 1988.

²¹⁵ DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, página 03.

²¹⁶ DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, página 5.

²¹⁷ Famosa soprano e atriz de musicais dos EUA.

²¹⁸ A MANHÃ. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, página 16.

Vargas no palácio Guanabara para receber Walt Disney. Teriam comparecido ao evento Ministros do Estado, oficiais de alta patente do Exército e da Marinha, figuras do corpo diplomático, presidente e membros do tribunal de justiça, membros da Academia Brasileira de Letras, jornalistas e intelectuais. Momentos após o início da reunião teria se juntado ao grupo o presidente Getúlio Vargas. No evento se apresentaram artistas brasileiros e bailarinas clássicas.

Em sua edição deste mesmo dia 23, a revista “Caretta” chamava atenção²¹⁹ para o grande número de fãs que havia comparecido ao Aeroporto Santos Dumont para receber o famoso desenhista de Hollywood.

Na edição do dia 24 de agosto do “Jornal do Brasil” do mesmo ano, na coluna social “Elegâncias”²²⁰, é informado que Disney esteve no mesmo dia 23 na abertura do Congresso da RKO Pictures, que havia sido presidido pelo diretor do DIP. É afirmado que Disney fez um breve discurso, agradecendo a estadia e indicando estar satisfeito com o tratamento a ele dispensado pelos brasileiros, seguido por uma seção de autógrafos. No mesmo dia, Vinicius de Moraes publicou em “A Manhã”²²¹ suas impressões acerca da estréia de “Fantasia”. Afirma que o filme possui um caráter universal assim como “Luzes da Cidade” de Chaplin. Ressalta que a estréia de “Fantasia” foi muito mais um acontecimento social do que artístico. Era mais relevante, segundo ele, ser visto do que ver. Aponta ainda que apesar de sua admiração por Disney, ainda não tem opinião completamente formada sobre o filme.

No dia 25 de Agosto de 1941 o jornal “Diário da Noite”²²² relata a visita de Disney na noite anterior à escola de Samba Portela. A reportagem leva o título de “Batucada à Meia Noite: Walt Disney e a Gente do Morro-A estrada do Portella”. Nela é narrada a incursão de Disney à escola de Samba e o encontro deste com Paulo da Portela²²³, afirmando que o estadunidense demonstrou estar muito contente e satisfeito com o que observava no terreiro e com as músicas que ouvia.

O jornal “A Manhã”²²⁴ também noticiou o fato, afirmando que Disney bebeu a melodia do povo na sua fonte mais pura. A reportagem lamenta o pouco apoio que se dava às Escolas de Samba e outras organizações populares e que era necessário dar-lhes

²¹⁹ CARETA. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, página 26.

²²⁰ JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 24 ago. 1941, página 09.

²²¹ A MANHÃ. Rio de Janeiro, 24 ago. 1941, página 16.

²²² DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 25 ago. 1941, página 2.

²²³ Sambista e compositor, Paulo da Portela fundou com Antônio Caetano e Antônio Rufino dos Reis, o *Conjunto Oswaldo Cruz*, que depois foi renomeado para *Quem nos Faz é o Capricho, Vai Como Pode e*, finalmente GRES Portela, em referência à Estrada do Portela.

²²⁴ A MANHÃ. Rio de Janeiro, 25 ago. 1941, página 5.

”certo sentido social”. A carência material das Escolas de Samba era algo lamentável. A reportagem lamenta que, na visita de Walt Disney esta falta de estrutura possa ter atrapalhado o trabalho artístico do cineasta. Afirma novamente que era imperativo que as Escolas de Samba tivessem amparo para aproveitar o brilhante material humano que ali se encontrava. Destaca ainda o desempenho de Paulo da Portela à frente da bateria, performance esta que teria deixado Disney encantado, levando este a dar um abraço em Paulo, cumprimentando-o pela seu desempenho. A reportagem relata que existiriam inúmeros “Paulos da Portela” pelos morros do Rio de Janeiro que precisariam ser auxiliados. Caberia aos organismos de defesa artística elaborar alguma forma de permitir-lhes desempenhar sua arte e mostrar seu talento. Termina afirmando contundentemente que “O morro também deixou de ser um caso de polícia...”.

Ainda sobre a visita de Disney à Portela, a revista “A Cena Muda” em sua edição de setembro de 1941, publicou um artigo intitulado “Walt Disney na costa d’África...”²²⁵, escrito por Renato de Alencar²²⁶. Neste artigo, o autor relata que Walt Disney, acompanhado de seus artistas teria saído do Copacabana Palace direto a um “batuque em Madureira”. Seria esta a primeira visita do cineasta a uma escola de Samba. A publicação aponta que Disney chegou ao anoitecer e saiu por volta das 21h. O autor considera a escola de samba um esquisito fruto da nossa evolução social, um ambiente inapropriado para Disney. Considerava a escola de samba a “Embaixada do Morro”.

O autor tece algumas considerações sobre esta incursão da Disney à escola de samba do Portela, afirmando que apesar de compreender que o samba é uma característica brasileira interessante para os estrangeiros, ficava estupefato com a maneira com que os brasileiros costumavam apresentá-lo a pessoas ilustres como Walt Disney. Demonstrava Renato de Alencar estar extremamente incomodado com o fato de Disney ter sido apresentado a este, segundo ele, “africanismo deprimente” que permeia o Brasil. Advogava que todas as grandes cidades teriam algo de exótico e pitoresco e que tudo residia na maneira específica com isto seria apresentado ao visitante ilustre. O autor possivelmente considerava que tais traços sócio-culturais por ele indesejados deveriam ser apresentados de uma maneira, organizada, categorizada e ressignificada, se afastando da forma que tais manifestações ocorrem naturalmente.

²²⁵ ALENCAR, Renato de. **Walt Disney na costa d’África...** Cena Muda, Rio de Janeiro, p.5, 02 set. 1941.

²²⁶ Renato de Alencar foi colaborador, redator chefe por duas vezes de Scena Muda e Secretário Geral da Companhia Editora Americana.

Para reforçar seu argumento, o autor diferencia o samba em duas grandes categorias: o de morro e o de arte. Ao primeiro, que envolve “batucada, dança litúrgica bárbara e sensual”, Alencar não atribui “beleza nenhuma”, uma vez que é “monótono e triste como todo produto de povos torturados e incultos”. O samba de arte, por sua vez seria influenciado pelos “mais altos pendores líricos” com a participação de “inteligências apuradas nas letras e nas músicas”.

Nesta diferenciação Renato de Alencar deixa evidente o que ele considerava que deveria ou não ser mostrado para Disney. O samba do morro era feio, cheio de traços africanos, de referências à orixás, simbolizava um Brasil pobre e atrasado. O Samba dos Salões, de arte, era algo que ele considerava como a característica exótica do Brasil ressignificada, adaptada a vivência por ele considerada culta e civilizada e por isso digno de ser apresentado ao famoso visitante. Para ele o “samba de arte” era o que poderia realmente levar a etiqueta “Made in Brasil” e ser apresentado sem receios a qualquer estrangeiro.

Seguindo esta linha de raciocínio, Renato Alencar se mostra contrariado pelo fato de não terem evitado que Disney observasse o espetáculo da “batucada, grotesca, selvagem e senegalesca” e se faz um questionamento. O que aconteceria caso Disney resolvesse realmente se inspirar no que havia visto na Portela para seus filmes sobre o Brasil? Agradaria ao brasileiro se o cineasta norte-americano fizesse a transposição para a tela de tais influências? O autor do artigo afirma que não.

Ressaltando o caráter inventivo de Walt Disney aponta que a Portela certamente havia lhe despertado idéias. Fazendo um paralelo com o filme “Fantasia”, que era a produção mais comentada de Disney na época, Alencar indica a possibilidade de Disney pensar em tipo de “Fantasia” “à brasileira” com os batuques da escola de Samba. Tal pensamento não era completamente errado, como poderemos comprovar ao acompanharmos o processo de construção dos filmes, nos quais Disney realmente procurou firmemente bases musicais e se inspirou muito nos processos de “Fantasia”. O que é realmente marcante é o temor demonstrado pelo autor que Disney fizesse um filme contendo a “detestável exibição de negros e cabrochas sensuais” da escola de samba.

Por fim, o autor afirma que isso iria causar um grave problema para o próprio Disney, fruto de uma própria incoerência brasileira. Explica: Uma vez que o estúdio Disney apresentasse um filme sobre o Brasil mostrando a escola de samba, os negros e mulatos dançando, o batuque, o samba com elementos africanos, os mesmos

indivíduos que festejam a viagem de Walt Disney e o aclamam como grande artista iriam segundo Alencar, chamá-lo de ingrato e mal-agradecido, por ter sido tão bem recebido em terras brasileiras e ter dado como paga esta caracterização nefasta do Brasil. Segundo o autor do artigo, Disney seria acusado de ter “inventado” para o país esse Brasil africanizado, mas a culpa caso tal desastre viesse a acontecer era mesmo de quem o havia levado para a Portela, fato que Disney não poderia apagar de sua mente para se concentrar em elementos mais edificantes do Brasil, como O Guarani, por exemplo.

Destaca-se neste artigo a visão bastante negativa do fato de Disney ter ido a uma escola de Samba. É ironizado também o encontro de Disney com um “desses bambas” que acrescentariam analfabetismo “por simples contágio”. Demonstra-se uma percepção, do autor e da publicação de que havia uma parte do Brasil, ou pelo menos uma parte da cultura brasileira que era digna de vergonha, não deveria ser mostrada para nenhuma personalidade célebre, muito menos para um estrangeiro. Essa parte deveria ser escondida sempre e se fosse necessário, substituída por uma versão sua controlada, adaptada para que o olhar de fora não percebesse o Brasil como uma nação não civilizada.

Neste sentido o Samba de salão, artístico era tolerado, o do morro, não. Outro ponto importante é que a maior parte dos aspectos negativos vistos pelo autor do artigo no samba eram referentes as heranças da África. Os negros são tratados com desdém, o batuque é sinal de barbárie e o culto aos orixás é algo abominável. Levanta a possibilidade de compreensão de que na percepção de Alencar o Samba precisaria se ver livre destes elementos, purificado de certo modo. E assim e somente assim estaria apto a ser apresentado aos olhares de Disney e qualquer outra figura de importância.

O artigo demonstra uma noção, calcada nesta percepção de que certos elementos deveriam ficar escondidos, de uma espécie de “cultura de exportação” no qual o samba que poderia ir para o estrangeiro, aparecer no filme de Disney e simbolizar o Brasil jamais poderia ser o samba do morro, dos negros. Este tipo deveria ficar escondido, restrito a certas áreas e públicos. O samba que levaria a chancela do Brasil, que representaria a pátria mundo afora teria que ser o samba artístico, com letras e harmonias construídas pela intelectualidade, do qual se retiraria ao máximo os traços de africanismos.

Podemos perceber que havia uma discordância significativa acerca do valor da cultura popular e especificamente da Escola de Samba para o Brasil e com relação ao

caso em si, se seria apropriado ou não permitir que Disney visualizasse este aspecto das manifestações artísticas nacionais. Percebe-se que tanto pela carência de estrutura ou mesmo pelos traços oriundos da África, os elementos presentes na Escola de Samba são percebidos como algo que deveria passar por uma espécie de “triagem” antes de serem apresentados à Disney. A percepção de Renato de Alencar é radicalmente conservadora no sentido de que este não seria o “Samba tipo exportação”. Apesar disto, Disney se mostrou disposto a conhecer as várias influências e manifestações artísticas brasileiras, ainda que no produto final, tenha optado por um recortado “Aquarela do Brasil”. No dia 26 de Agosto de 1941 o “Diário da Noite”²²⁷ informa na coluna social “½ Noite no Rio” que Disney seguiria neste mesmo dia para a cidade de São Paulo. A coluna afirma que as noites no Cassino da Urca e na Portela deixaram uma ótima impressão do Rio no artista estadunidense.

No dia seguinte, o “Jornal do Brasil” publicou em nota²²⁸ a notícia sobre uma visita de Walt Disney ao DIP, acompanhado de seus desenhistas. O objetivo da visita, segundo o jornal, era fazer uma demonstração de técnicas de animação. Tal demonstração, afirma o jornal, teria tido como público um seleto grupo de caricaturistas e cineastas brasileiros. Disney e seus desenhistas teriam executado uma demonstração exemplar para um pequeno grupo na sala de projeções do DIP. A nota não esclarece quem compunha o grupo, nem se ocorreu a participação de alguma autoridade do DIP na ocasião. Neste mesmo dia, o jornal “A Manhã”²²⁹ noticiou a chegada de Disney à São Paulo, na manhã do dia 26, no aeroporto de Congonhas, recebido por Oswaldo de Andrade Filho, representante da Divisão de Turismo do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. O “Diário da Noite”²³⁰ também destacou o fato afirmando que Disney e sua comitiva ficariam hospedados na residência de Alberto Byington Júnior²³¹ e que em São Paulo estaria presente na estréia de “Fantasia” no Cinema Rosário. Informa ainda que o retorno de Disney se daria na tarde desse mesmo dia.

Vinicius de Moraes publica²³² nesta mesma edição do jornal publicou sua crítica de “Fantasia” intitulada “Na Dansa das Horas Disney supera tudo que já havia feito anteriormente”. Vinicius indica que “Fantasia” herdou os melhores e os piores motivos de Walt Disney. Afirma que às vezes o desenho era ruim, o que tornava

²²⁷ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 26 ago. 1941, página 11.

²²⁸ **JORNAL DO BRASIL**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1941, página 11.

²²⁹ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1941, página 2.

²³⁰ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1941, página 16.

²³¹ Importante empresário, sócio da Companhia Byington de Colonização Ltda.

²³² **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1941, página 5.

incompreensível a maravilha que se seguia depois. Para ele a arte de Disney decorria da movimentação. De uma harmonia de valores novos que só o grande animador soubera concertar. Para Vinícius, Disney pecou por ambição. Afirma que o ímpeto de descrever a música de "vê-la", em valores de "cartoon", teria o levado ao fracasso. Para ele a "Pastoral" que considerava de beleza extraordinária fora transformada numa verdadeira monstruosidade no desenho que Disney lhe fez. Afirma Vinícius que esta sequência era "uma total droga". Considerou esta parte como sendo "uma garrafada na cabeça no meio de uma boa festa de carnaval". Afirma que Disney podia ter poupado Bach e Beethoven na sua "suíte a lápis de cor".

Mas, para Vinícius, na "Dança das Horas" Disney teria superado tudo o que já fizera anteriormente em matéria de movimento e cômico de maneira assombrosa. Era um espetáculo de felicidade, naturalidade, precisão e cor como no excelente bailado de bichos. Indica que Degas não descreveria com mais graça um movimento isolado de "ballet" nessa série de movimentos. Para Vinícius, Disney teria na Dança das Horas criado uma obra fantástica com suas "ballerinas", uma avestruz e uma hipopótamo. Termina afirmando que o desenho do filme é muito bom sempre que Disney repete a arte das Sinfonias Tolas e muito ruim sempre que faz algo novo, mas recomenda a experiência de ver "Fantasia".

No "Jornal do Brasil" de 28 de agosto é noticiado²³³ o retorno de Disney ao Rio de sua rápida viagem feita à São Paulo. A viagem se deu para que Disney pudesse assistir a estréia de "Fantasia" na Capital paulista. Destaca-se que Disney viajou em companhia, além de sua esposa, do vice-presidente da RKO, Phillip Reisman.

O jornal, "A Manhã"²³⁴ publicou, também nesta data, uma crônica de Múcio Leão²³⁵ intitulada "Walt Disney e Alguns Motivos Brasileiros". Nesta crônica, Leão afirma que caso estivesse em contato com Disney daria como sugestão para inspirá-lo dois poemas brasileiros: Cobra Norato de Raul Bopp²³⁶ e Martin Cererê de Cassiano Ricardo²³⁷. Relata que os dois poemas não se constituem no campo da realidade, mas sim do fantástico, o que lhes aproximariam do filme "Fantasia". Cobra Norato poderia, segundo Múcio Leão, dar a Disney fabulosas imagens da Amazônia, de seus símbolos e lendas. Martin Cererê representara o Brasil dos "dos meninos, dos poetas e dos heróis"

²³³ **JORNAL DO BRASIL**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1941, página 13.

²³⁴ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1941, página 5.

²³⁵ Jornalista, escritor e orador brasileiro. Eleito em 19 de setembro de 1935 para a Academia Brasileira de Letras.

²³⁶ Poeta modernista e diplomata brasileiro.

²³⁷ Jornalista, poeta e ensaísta brasileiro representante do modernismo.

e possibilitaria a Disney inspiração para uma ampla gama de histórias. Termina a crônica lamentando que estas teriam sido contribuições muito mais dignas do que “muita coisa que aventurosamente lhe tem sido levada por pessoas que estão apressadíssimas em chegar à Hollywood”.

A edição do “Jornal do Brasil” do dia posterior relata²³⁸ uma nova visita de Disney ao Itamaraty. Em companhia de Oswaldo Aranha teria Disney participado de um almoço com Berent Friele, Jock Whitney, Ministro Temistocles Graça Aranha, além de parte da comitiva de Disney e outros convidados. No mesmo número, é publicada uma nota sobre a visita de Disney, acompanhado por Dr. Assis de Figueiredo, diretor da divisão de turismo do DIP à escola de samba Portela, no domingo anterior. O Jornal indica que Disney, o diretor, músicos, desenhistas e jornalistas foram recebidos por Paulo da Portela.

Em sua edição do dia 29, o jornal “A Manhã”²³⁹ publicou uma reportagem intitulada “Walt Disney Gostou de Grande Otelo: As novas criações do popular artista negro”. A reportagem afirmava que Disney ficara bastante impressionado com o desempenho de Grande Otelo no show do Cassino da Urca e esperava em breve vê-lo atuando em filmes de longa metragem em Hollywood.

Já o “Diário da Noite”²⁴⁰ da mesma data publicou uma entrevista com Walt Disney feita pelo jornalista Caio de Freitas. Nesta entrevista Disney afirma que estava muito impressionado com a beleza do Rio de Janeiro. Garantiu ao repórter que estava colhendo muito material para seus filmes, uma boa quantidade de fotografias e discos de música brasileira estavam sendo amealhadas pela sua equipe. Disney relata que ouvira muito da música brasileira, desde a música folclórica até clássica e, já havia formado sua opinião sobre o que desejava utilizar em seus filmes. Falou ainda dos animais do Brasil, dizendo serem o jabuti, o mico e a preguiça ótimos bichos para serem utilizados em um desenho animado. Contudo, o papagaio tinha sido o animal que mais lhe chamara a atenção, pela sua personalidade e graça. Disney afirmara já ter uma idéia sobre o filme que planejava sobre o Brasil e que o papagaio estaria nele.

Fala ainda que o filme serviria para divulgar mais o samba nos Estados Unidos. Disney demonstra um grande encantamento pelo samba, diz que Benedito Lacerda²⁴¹ deveria ir para os EUA para divulgar o ritmo. Relata estar desapontado com a batucada

²³⁸ **JORNAL DO BRASIL.** Rio de Janeiro, 29 ago. 1941, página 10.

²³⁹ **A MANHÃ.** Rio de Janeiro, 29 ago. 1941, página 5.

²⁴⁰ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 29 ago. 1941, página 9.

²⁴¹ Compositor, flautista e maestro brasileiro.

na Portela, pelo fato dos sambistas terem lhe parecido meio acanhados, sem espontaneidade. Credita o fato a presença de muitas autoridades, jornalistas e fotógrafos e afirma que tinha vontade de ir ver outra batucada, mas desta vez com dois ou três companheiros somente, chegando de surpresa e anonimamente, para que assim pudesse perceber a essência das manifestações artísticas. Como “efeito colateral” de sua atuação política e até mesmo de sua notoriedade Disney encontrava também dificuldades enquanto artista, para cumprir outro de seu objetivo no Brasil que foi genuinamente buscar inspiração para seus filmes. Tentava o cineasta captar manifestações culturais espontâneas, o que era dificultado pelo furor que sua presença causava nos locais e pela disposição das autoridades brasileiras e mediar estas interações.

O jornal “A Manhã”²⁴² na sua edição de 30 de Agosto, publicou um artigo de Berilo Neves²⁴³ intitulado “Disney e o Samba”, assim como Renato de Alencar tocando no tema das pesquisas musicais feitas pelo artista estadunidense. O artigo afirmava que apesar de entender a curiosidade de Disney acerca do samba do morro, acreditava que essa não era a representação genuína da música brasileira. Pelo menos não a única. Para ele o samba não seria nem uma música típica do Brasil, nem uma demonstração da genialidade artística nacional. Neves considerava o Samba uma reminiscência das senzalas e um fenômeno apenas local. Argumentava que a “toada afro-brasileira” soa tão estranha no Amazonas, no Mato Grosso e no Rio Grande do Sul como soaria em Buenos Aires ou em Nova York. O seu artigo apontava que o Brasil era formado por inúmeras tendências e que no seu entender o país poderia oferecer diversas e encantadoras imagens, muito distintas do que estava se esforçando para mostrar. Neves discutiu que a identidade que estava sendo apresentada a Disney não era uma identidade nacional, mas regional apenas. Restrita ao Rio de Janeiro. Relata que a cultura nordestina e gaúcha bem como tantas outras estavam sendo solenemente ignoradas nos esforços de apresentar temas brasileiros ao cineasta.

Neves terminou seu artigo demonstrando um temor. Ao ir até a Portela ver o samba do morro, feito pelos negros, Disney teria uma visão errônea da configuração racial do Brasil. Afirmou o autor que “essas figuras não traduzem nem de longe, a realidade étnica do Brasil, na qual o sangue heróico dos povos ibéricos domina com galhardia incontestável e beleza preponderante”. Temia Neves que o artista norte-

²⁴² A MANHÃ. Rio de Janeiro, 30 ago. 1941, página 7.

²⁴³ Jornalista, cronista, crítico literário e escritor brasileiro.

americano colocasse em seus filmes a representação de brasileiros negros, como vira no samba da Portela.

Antonio Pedro Tota ao tratar dos filmes de Disney sobre o Brasil afirma que em suas produções um fato notável é que não havia negros representados²⁴⁴, sequer na Bahia local no qual a população negra é bastante significativa. Tota afirma que possivelmente tal representação agradou a elite brasileira a qual afirma ser possuidora de um complexo relativo a presença de negros e mestiços no país. Nota-se a idéia de negociação presente nas representações do país nos filmes, que para serem funcionais para a Política de Boa Vizinhança deveriam agradar a um amplo público, que poderia se reconhecer na película. Não é improvável que ao elaborar sua obra Disney tenha levado em consideração que existiam brasileiros que não desejavam se ver representados por negros nos seus filmes. Levando em consideração o objetivo ultimo de convencer esses da boa vontade dos EUA, esse era um ponto importante.

Em complemento ao argumento de Tota podemos indicar que elementos interligados as culturas afro-brasileiras como a capoeira e o próprio samba são retratados nas películas, mas reorganizados. Era necessário adaptar estes elementos, principalmente pelos desejos de parte da elite brasileira avessa a uma identificação com as populações negras. Um reflexo disto se dá, por exemplo, num corte no samba “Aquarela do Brasil” que será feito no filme *Alô Amigos*, do qual falaremos adiante. Tal fato demonstra que o resultado das pesquisas de Disney e sua equipe no Brasil foi uma representação minuciosamente calculada para ao mesmo tempo permitir que a maior parte dos Brasileiros ficasse agradada com os personagens e as paisagens que por outro lado os elementos pudessem ser reconhecidos como “genuinamente” brasileiros. Era um cálculo difícil. O que se deveria trazer da cultura popular e o que deixar de fora? Importante ressaltar que o momento cultural interno também ajudou, com manifestações antes marginalizadas como o samba e a capoeira sendo gradativamente incorporadas a uma nova lógica dentro do projeto do Estado Novo. É quase algo similar o que ocorre no processo de construção criativa dos filme de Disney sobre o Brasil. Exaustivas pesquisas e audições foram realizadas para buscar um equilíbrio ideal entre autenticidade e o limite tolerado pela elite política e econômica de representação fidedigna da realidade brasileira. Era necessário encontrar um “Brasil tipo exportação” e

²⁴⁴ TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.138.

Disney o fez a contento em certo sentido. Era fundamental agradar, satisfazer os brasileiros com os filmes.

Além desta preocupação com a possibilidade dos EUA acabarem por ver um país com presença de negros nos futuros filmes de Walt Disney, o artigo de Berilo Neves toca em uma outra questão importante, a possível sobreposição de uma identidade carioca à identidade nacional. Uma das reclamações de Neves era que apenas os elementos culturais do Rio de Janeiro estavam sendo levados em consideração para cunhar uma representação geral do Brasil nas películas de Disney. Ele não atribui a culpa disto ao cineasta, mas sim as próprias autoridades brasileiras, que no seu entender estavam concorrendo diretamente para tal quadro. O jornal, no dia seguinte, publicou uma reportagem²⁴⁵ sobre a visita de Disney a Radio Mayrinck onde a este fora oferecida uma audição-relâmpago. Segundo a publicação, no estúdio estava Pixinguinha²⁴⁶ que tocou “O Teu Cabelo Não Nega” e “Carinhoso” para Disney. O texto lamenta Pixinguinha não ter tocado “Urubu Malandro” que considerava que causaria boa impressão em Disney.

Voltando às questões acerca das peculiaridades regionais do Brasil, no dia 02 de Setembro “A Manhã” publicou uma crônica²⁴⁷ de Alcides Maia²⁴⁸ intitulada “Lendas do Sul”. Nela, o escritor afirma que ficara sabendo por intermédio de colegas jornalistas que Walt Disney teria afirmado que não encontrara tempo em sua viagem até o momento para recolher lendas típicas dos pampas. Afirma que lhe foi contado que havia sido apresentada a Disney a lenda da “Salamandra do Jaráu”, considerada por ele uma das mais vivas e fantásticas histórias do folclore sulista. Reforça a importância das tradições e mitos sulistas e promete ao final escrever a Disney contando mais detalhes sobre a lenda sulista. Aqui novamente percebemos que a demanda para uma representação geral do Brasil, que abarcasse de uma forma maior as especificidades regionais existia. Obviamente Disney teria que fazer opções do que gostaria de levar as telas, e, percebia-se que esta poderia ser de certa maneira uma identidade para o Brasil e para o brasileiro nos EUA. Destarte, se fazia imperativo tentar que artista estadunidense levasse em consideração algumas possibilidades de histórias, lendas e personagens, para além do cenário carioca.

²⁴⁵ A MANHÃ. Rio de Janeiro, 31 ago. 1941, página 5.

²⁴⁶ Flautista, saxofonista, e arranjador brasileiro. Considerado um dos grandes compositores da música popular brasileira.

²⁴⁷ A MANHÃ. Rio de Janeiro, 02 set. 1941, página 5.

²⁴⁸ Jornalista, político, contista, romancista e ensaísta brasileiro. Primeiro gaúcho a ingressar na Academia Brasileira de Letras, sendo eleito em 6 de setembro de 1913.

Na sua edição do dia posterior, o jornal “A Manhã”²⁴⁹ relatou a visita de Walt Disney ao Ministério da Educação feita no dia anterior (02/09). A reportagem afirma que Disney, acompanhado de John Hay Whitney e Berent Friele representantes do OCIAA no Brasil, foi recebido pelo Ministro Gustavo Capanema. O jornal “Diário da Noite”²⁵⁰ na sua edição do dia 04, afirmou que Disney, acompanhado de Assis Figueiredo, fora na noite anterior (03/09) novamente ao Cassino da Urca, mais uma vez com o objetivo de assistir aos shows do estabelecimento. Neste mesmo dia 04 de setembro no jornal “A Manhã”²⁵¹ foi publicada uma nota relatando que no dia anterior (03/09) Walt Disney fora recebido pelo presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete. A visita teria sido para uma reunião em conjunto do Almirante Henrique Aristides Guilhen, Ministro da Marinha, General Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra, Lourival Fontes, Diretor geral do DIP e Gustavo Ambrust, presidente da Cruzada Nacional de Educação. Disney teria sido acompanhado por John Hay Whitney.

Estas visitas de Disney, mesclando atividades artísticas a encontros políticos pode nos dar bem a percepção de que sua missão no Brasil deveria dar conta da melhor maneira possível dos três objetivos aos quais ela se propunha: artístico, político e comercial. Assim sendo, Disney aglutinava tais encontros e ações, de maneira que estas três dimensões se encontraram fundidas, intimamente conectadas em todo o tempo que o norte-americano permaneceu no Brasil.

Nessa mesma edição de “A Manhã”²⁵² Berilo Neves publicou um artigo, novamente dedicado à Disney, intitulado “A Arte e os Bichos”. No artigo, Neves afirma que Disney pode colher grandes elementos para seus filmes a partir da fauna brasileira que contaria com inúmeros animais interessantes. Afirma que a fauna brasileira sempre impressionou os viajantes, fazendo uma comparação da expedição de Disney com as viagens de Martius²⁵³, Agassiz²⁵⁴ e Humboldt²⁵⁵. Neves argumenta que a escolha de um

²⁴⁹ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 03 set. 1941, página 2.

²⁵⁰ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 04 set. 1941, página 3.

²⁵¹ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 05 set. 1941, página 7.

²⁵² **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 04 set. 1941, página 7.

²⁵³ Carl Friedrich Philipp Von Martius médico, botânico, antropólogo. Um dos mais importantes pesquisadores alemães que estudaram o Brasil, especialmente a região da Amazônia. Chegou ao Brasil fazendo parte da comitiva da grã-duquesa austríaca Leopoldina, que viajava para o Brasil para casar-se com Dom Pedro I.

²⁵⁴ Jean Louis Rodolphe Agassiz, zoólogo e geólogo suíço. Em 1865 Agassiz veio para o Brasil comandando a Expedição Thayer de estudos, saindo de New York passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais, Nordeste do Brasil e Amazônia.

²⁵⁵ Alexander Von Humboldt, o barão de Humboldt geógrafo, naturalista e explorador germânico. Esteve na Amazônia como parte de uma grande expedição para estudos naturalistas em 1800. Foi impedido de permanecer no Brasil, pois os portugueses consideraram-no um possível espião germânico.

animal para representar o país seria importantíssima, pois este serviria de propaganda (positiva, ou negativa) do Brasil no exterior. Relata que era preciso que Disney fosse apresentado a animais que verdadeiramente representassem a fauna nacional. Para ele era necessário que a escolha fosse “claramente nacionalista” pois este iria representar a nação e eternizar o povo brasileiro.

Dois pontos chamam atenção nas percepções de Berilo Neves. Primeiramente ele demonstra uma percepção da viagem de Disney como sendo algo muito próximo das expedições naturalistas características do século XIX. Aqui podemos perceber que um dos objetivos desta viagem, que era técnico, ou seja, a busca por estudar, analisar a fauna e a flora do Brasil para futuras produções estava bastante em evidência. Percebemos que esta dimensão da expedição de Disney, tal qual as demais, era matéria de curiosidade, interesse, e até mesmo preocupação por parte dos brasileiros.

Outra questão era que as observações e estudos feitos por Disney poderiam resultar em uma representação do Brasil e de seus elementos que seria propagada pelo mundo e poderia durante muito tempo vigorar como a imagem do país no exterior. Daí a preocupação não só de Neves, mas de muitos intelectuais, jornalistas e escritores com o que Disney usaria para criar sua percepção do Brasil.

O “Jornal do Brasil” do dia 5 de Setembro de 1941 noticiou²⁵⁶ a visita de Walt Disney a residência presidencial no Catete. O jornal aponta que em audiência especial Disney foi recebido pelo presidente Getúlio Vargas. Disney teria chegado acompanhado novamente por Assis Figueiredo, Diretor da Divisão de Turismo do DIP. A organização do encontro teria ficado a cargo de Lourival Fontes, o diretor do DIP.

O Jornal “Diário da Noite”²⁵⁷ publicou neste mesmo dia uma reportagem intitulada “Walt Disney já está gravando Músicas do Brasil” na qual afirmava que o cineasta já estava familiarizado com o Brasil e com a rotina do país, freqüentando os mesmos lugares que os artistas nacionais, tomando o bondinho de Santa Teresa e adquirindo hábitos brasileiros. Apontou que no dia anterior foi dado início as gravações das músicas que Disney planejava usar em seus filmes sobre o Brasil, no estúdio Brasil Vita-Filme, na região da Muda. Ressalta que um grande número de músicos compareceu ao estúdio e que a direção coube a Radamés Gnattali e Romeu

²⁵⁶JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 05 set. 1941, página 11.

²⁵⁷DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 04 set. 1941, página 16.

Ghipsman²⁵⁸. Paulo Tapajós²⁵⁹, diz a reportagem, atuava como interprete entre os artistas brasileiros e os norte-americanos como Jack Cutting e Norm Ferguson.

Destaca ainda a presença de Dalva de Oliveira e Nuno Roland²⁶⁰. Dalva, segundo a reportagem, cantou versão de “Carinhoso” que estaria nos planos de Disney para ser incluída no filme. Nuno Roland, por sua vez entoou a música “Pregões Cariocas”. A reportagem afirma que naquele dia o estúdio receberia mais uma vez Walt Disney e seus companheiros e que desta vez se apresentariam os cantores Francisco Alves²⁶¹ e Silvio Caldas²⁶². No mesmo dia o jornal “Diário da Noite”²⁶³ publicou uma reportagem na qual relata o encontro de Jock Whitney e Walt Disney com Getúlio Vargas no Palácio do Catete. Ressalta que Disney teria afirmado ao presidente estar encantado com as belezas do Brasil e com a ordem e o progresso do país.

A revista “Fon-Fon” de 6 de setembro de 1941 destaca a relação de Disney com Ary Barroso. Perguntado sobre a inserção desta nos filmes do norte-americano, Barroso respondeu: “Autorizei Walt Disney a fazer tudo aquilo que entender com minha música” (Aquarela do Brasil). Estava, portanto, consolidada a inclusão da música nos vindouros filmes de Disney, que demonstrara desde que a ouvira pela primeira vez, seu apreço pela canção de Barroso.

A edição do jornal “A Manhã”²⁶⁴ do dia seguinte relata em reportagem que Walt Disney fora homenageado pelo governo brasileiro, tendo sido este condecorado no dia anterior (06/09) oficial da Ordem do Cruzeiro do Sul²⁶⁵, recebendo a comenda das mãos do Ministro Oswaldo Aranha no Itamaraty, em cerimônia que contou também com a presença de Lourival Fontes. Após a cerimônia, Disney teria ido assistir ao desfile em comemoração ao 7 de Setembro.

²⁵⁸ Maestro, violinista e compositor.

²⁵⁹ Cantor, compositor, produtor e radialista brasileiro. Foi cantor, diretor e produtor de diversos programas da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro. Em momentos posteriores, dublou diversos desenhos para os estúdios Disney.

²⁶⁰ Foi um dos grandes cantores da época de ouro do rádio brasileiro. Interprete de marchinhas e de Hinos de grandes clubes cariocas como o Fluminense e o Botafogo.

²⁶¹ Foi um dos mais populares cantores do Brasil, era conhecido como o “Rei da Voz”.

²⁶² Foi um cantor e compositor, consagrou-se como um dos grandes cantores brasileiros.

²⁶³ **DIÁRIO DA NOITE**. Rio de Janeiro, 05 set. 1941, página 11.

²⁶⁴ **A MANHÃ**. Rio de Janeiro, 07 set. 1941, página 19.

²⁶⁵ A Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul é uma comenda que o presidente do Brasil atribui a personalidades estrangeiras. Foi criada como *Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul* em 1 de dezembro de 1822 por Dom Pedro I, menos de três meses após a independência, como símbolo do poder imperial. A comenda foi abolida com a primeira constituição republicana em 1891 e restabelecida com sua atual denominação em 5 de dezembro de 1932 pelo presidente Getúlio Vargas.

Na sua edição de 7 de setembro de 1941 o “Jornal do Brasil” destaca²⁶⁶ a participação de Disney no desfile em comemoração do dia da Independência, fato que segundo a publicação impressionou os oficiais estrangeiros que estavam no Brasil na ocasião. Neste mesmo número, o jornal em artigo intitulado “Walt Disney despede-se da sociedade carioca” afirma que o artista se despedira do Rio com um coquetel realizado no Hotel Glória. Na ocasião, segundo o jornal, o artista estadunidense agradeceu às autoridades brasileiras e a todas as outras pessoas que facilitaram a sua “missão no território brasileiro”. Entre os presentes o jornal destaca o diretor geral do DIP Lourival Fontes, Assis Figueiredo, Diretor da Divisão de Turismo do DIP e Herbert Moses diretor da ABI.

Na coluna Social “½ Noite no Rio” do “Diário da Noite”²⁶⁷ de 08 de setembro registra-se a partida de Disney e seus artistas para Buenos Aires. A coluna relata que o cineasta levara consigo um jabuti e um papagaio, que teriam sido presentes de amigos brasileiros. Diz-se que em Hollywood os animais iriam defender nosso folclore, contando histórias da malandragem na floresta para o mundo. Contudo, desejava que os animais não fossem vestidos de baiana ou de malandro. A nota diz que a personalidade brasileira não precisaria de babados ou de chapéu de palha para ser reconhecida nos Estados Unidos. Aqui mais uma vez podemos perceber uma preocupação geral no como o Brasil e os brasileiros seriam retratados pelas películas de Disney e o temor de uma representação muito caricatural da identidade nacional.

O Jornal “Diário da Noite”²⁶⁸ da mesma data publicou ainda uma reportagem acerca da partida intitulada “Yes! O Papagaio!”. Nela afirma que Disney na ocasião da partida agradeceu a hospitalidade brasileira e disse que desejava retornar um dia para participar do carnaval carioca. Perguntado se levava algo já assentado para suas produções Disney respondeu que o Papagaio estava definitivamente em suas ideias para o filme. Logo após Disney partiu para Buenos Aires, juntamente de seus artistas, Phill Reisman da RKO e John Hay Whitney, do OCIAA. Na edição do dia posterior²⁶⁹ o jornal destaca novamente a partida de Disney para Buenos Aires, afirmando que ao partir o cineasta dissera que foram muito proveitosas as semanas no Brasil e que esperava retornar ao país novamente.

²⁶⁶ **JORNAL DO BRASIL.** Rio de Janeiro, 07 set. 1941, página 9.

²⁶⁷ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 08 set. 1941, página 7.

²⁶⁸ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 08 set. 1941, página 24.

²⁶⁹ **DIÁRIO DA NOITE.** Rio de Janeiro, 09 set. 1941, página 5.

3.3- A repercussão posterior à viagem

Também é importante que possamos ter uma dimensão do impacto posterior à visita de Walt Disney. Procuraremos observar a partir dos textos publicados após sua estada no Brasil a impressão deixada pela sua expedição ao país e como foram recebidos os filmes inspirados pelos elementos colhidos em sua incursão na América do Sul.

Ainda no ano de 1941, no dia 24 de setembro, foi destaque no “Jornal do Brasil” a indicação²⁷⁰ de “Fantasia” para o prêmio de “melhor filme do ano para o público brasileiro” da Associação de Artistas Brasileiros - AAB. Na edição de 5 de outubro chama atenção o anúncio da 7ª semana de exibição de “Fantasia” no Pathé, anúncio este que exaltava que o “público exigiu a sua permanência em cartaz”.

Na edição de 11 de outubro do mesmo ano o “Jornal do Brasil” entrevista²⁷¹ Ed. Sullivan jornalista do New York Daily News. Entre outras questões, a aproximação dos EUA ao Brasil e a visita de Disney são abordados na entrevista. Sullivan afirma que percebia como de extrema importância aproximação entre as duas repúblicas, e que tal aproximação deveria se dar em dois sentidos: nas relações comerciais e nas relações culturais. No sentido cultural Sullivan destacou a viagem de Disney como sendo um passo importante no intercâmbio musical e artístico entre as duas nações. O jornalista americano afirma na entrevista que um dos obstáculos a serem vencidos neste processo era de que o Brasil ainda era pouco familiar aos norte-americanos. No seu entender, os estadunidenses conheciam os recursos naturais do Brasil e suas belas paisagens, mas negligenciavam muitos aspectos da realidade brasileira e de seu povo. Deste modo iniciativas como a de Disney poderiam servir para aproximar as duas culturas e tornar o Brasil mais familiar aos norte-americanos.

A Edição da revista “Diretrizes”²⁷² de 05 de fevereiro de 1942 destaca a participação de Disney na iniciativa da Câmara de Comércio Britânico no Brasil de arrecadar fundos para auxiliar a Cruz Vermelha Britânica e a Cruz Vermelha Brasileira. A iniciativa para arrecadar tal capital fora o chamado “Carioca-CockTail”, idealizado pelo diretor da instituição Cyril Corder realizado no final do ano anterior. O evento contava com vários artistas entre cantores e atores e buscava doações para os gastos

²⁷⁰ DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 24 set. 1941, página 9.

²⁷¹ JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 11 out. 1941, página 6.

²⁷² DIRETRIZES. Rio de Janeiro, 05 fev. 1942, página 2.

com o conflito. Disney apoiou o evento, desenhando a capa do “Carioca-CockTail”, já utilizando a inspiração de animais da fauna brasileira.

A revista “Fon-Fon” de 22 de março de 1942 dedica um segmento²⁷³ para falar do filme “Alô Amigos”. A publicação afirma que em “Alô Amigos” Disney transformava em desenho o samba “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, e também o samba “Tico-tico no fubá”. O Bando da Lua²⁷⁴, trabalhando com Disney nos EUA, fez a gravação da música do filme na parte referente ao Brasil e à apresentação do mesmo e apenas o samba “Tico-tico no fubá” foi gravado no Rio. Em Alô Amigos Walt Disney, diz a publicação, Disney apresenta um “novo e sensacional” personagem que iria por certo “abafar”. Trata-se do papagaio, transformado em “astro de primeira grandeza” e que fazia sua estréia ao lado do pato Donald.

A revista afirma que a sequência “Aquarela do Brasil” marcaria apenas o início de uma série de filmes que Disney pretendia fazer tendo por base a música, os costumes e os ambientes brasileiros. Indicava que já estariam mesmo em confecção outros filmes inspirados nas músicas do Brasil e, muitos deles seriam estrelados por Zé Carioca. A publicação relatava ainda que Disney teria dito que à Zé Carioca estaria destinada uma bela carreira. A publicação afirma também que nesses próximos filmes seriam aproveitadas outras músicas e muitas outras ideias levadas por Disney sobre o Brasil e os brasileiros e que a obra de Disney em muito agradaria ao país, que nela fora bem retratado. A percepção foi de que o filme feito por Disney captava boa parte da essência do país e de seu povo e que poderia ser uma ótima divulgação do Brasil. É dito na reportagem que o primeiro trabalho de Disney inspirado no Brasil por certo despertaria no coração de cada brasileiro um sentimento de gratidão ao cineasta estadunidense, que soube tão bem transportar para a tela as belezas do Brasil e fazer para o país a “maior propaganda que se poderia fazer.”

A edição de 4 de julho do “Jornal do Brasil” do mesmo ano trouxe a notícia²⁷⁵ de que a estréia de Dumbo no Brasil que se daria no dia 10 no cinema Plaza teria sua renda revertida novamente para a organização de caridade sob patrocínio de Darcy Vargas a Cidade das Meninas, em acordo firmado como próprio Disney. Tal nota

²⁷³ FON-FON. Rio de Janeiro, 22 mar. 1942, página 12.

²⁷⁴ O Bando da Lua foi um conjunto vocal e instrumental brasileiro, o primeiro no país a harmonizar as vozes de acordo com a moda na época nos Estados Unidos. Formado no início dos anos 1930, o grupo era composto por Aloysio de Oliveira (violão e vocal), Hélio Jordão Pereira (violão), Osvaldo Éboli, o Vadeco (pandeiro), Ivo Astolphi (violão tenor e banjo) e pelos irmãos Afonso (ritmo e flauta), Stênio (cavaquinho) e Armando Osório (violão).

²⁷⁵ JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 04 jul. 1942, página 07.

demonstra que de certa maneira perduravam as relações do artista norte-americano com os segmentos do poder político no Brasil.

Ainda no ano de 1942, em 25 de julho, a revista “Caretta” publicou uma reportagem²⁷⁶ sob autoria do intitulado Paxesifo Lima²⁷⁷ sobre sugestões que ele havia feito sobre histórias possíveis de papagaios. Afirmava que durante a visita de Disney havia enviado um exemplar da “Caretta” e três histórias sobre papagaios para que Disney julgasse se seriam úteis ao seu filme. Lima recebeu como resposta que Disney, assoberbado com a produção de seus filmes, não teve tempo de analisar suas sugestões. Na carta de resposta ao autor do artigo, escrita por John Rose, é afirmado que Disney tinha certeza que o papagaio brasileiro seria incorporado à “Família Disney”. Rose indica que os planos para o personagem seriam de uma natureza de comédia diferente das enviadas por Lima, portanto devolveria o material para ele, agradecendo por tê-lo enviado. Rose termina a carta afirmando que as impressões de Disney e de seus artistas tiveram do Brasil foram extremamente positivas e que Lima poderia estar certo que se esforçariam para fazer justiça ao Brasil e seu povo nos filmes. O artigo conta com a reprodução da correspondência de Rose e seu comentário posterior a esta mostra satisfação com a resposta. Afirma o autor que:

Esta carta revela o cuidado, a atenção e a profundidade com que Disney e os seus colaboradores examinam os assuntos que lhes são apresentados, aqueles que quaisquer outros jogariam na cesta, sem responder ao missivista. Escreveram-me uma carta que não é apenas uma excusa delicada, mas um atestado da atenção extraordinária que prestaram às coisas do Brasil, como verdadeiros estudiosos, ansiosos por fazer justiça e por apresentar obra perfeita sobre assuntos colhidos –in natura- e cujos resultados devemos aguardar com otimismo.²⁷⁸

Em sua edição de 9 de Agosto do mesmo ano, o “Jornal do Brasil” destaca²⁷⁹ a estréia do Papagaio brasileiro em Hollywood. Zé Carioca estrelaria a sequência

²⁷⁶ Parte significativa dos artigos veiculados pela revista era assinada pelos autores somente com iniciais ou pseudônimos. Devido à escassez ou mesmo à inexistência de dados dessa natureza sobre a revista, não foi possível a identificação do real nome oculto pelo pseudônimo. Para mais informações sobre a revista Careta ver Garcia, Sheila do Nascimento Revista Careta: um estudo sobre humor visual no Estado Novo (1937 – 1945) / FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – UNESP, 2005.

²⁷⁷ CARETA. Rio de Janeiro, 25 jul. 1942, páginas 10-11.

²⁷⁸ CARETA. Rio de Janeiro, 25 jul. 1942, página 11.

²⁷⁹ JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 22 ago. 1942, página 9.

“Aquarela do Brasil” do filme *Alô Amigos* e o jornal destacava que este seria o resultado de todas as pesquisas e análises que Disney e seus artistas fizeram enquanto permaneceram no Brasil.

A revista “*Dom Casmurro*”, na sua edição de 22 de Agosto de 1942 publicou uma reportagem²⁸⁰ sobre Disney intitulada “*Alô Amigos e A Cidade das Meninas*”. O artigo indica que o filme seria uma homenagem de Disney ao Brasil na qual as maravilhas do país teriam sido enriquecidas pela técnica cinematográfica do animador estadunidense. A publicação relata que como resultado da visita de Disney ao Brasil, o filme “*Alô Amigos*” encheria o povo brasileiro de orgulho e satisfação. É ressaltado que as canções de Ary Barroso e Zequinha de Abreu²⁸¹ foram parte fundamental do filme. Destaca ainda que a apresentação de “*Alô Amigos*” se deu antes no Brasil do que em qualquer país do mundo, o que o artigo considera uma prova do entusiasmo de Disney pelo país. Por fim, noticia-se que esta apresentação no Rio de Janeiro foi patrocinada por Darcy Vargas e toda a parte da renda que caberia a RKO-Radio no primeiro dia de exibição do filme seria revertida em benefício da “*Cidade das Meninas*”, obra assistencialista de Darcy Vargas que já havia sido auxiliada na ocasião da exibição de “*Fantasia*” no Rio.

No dia 23 de Agosto o “*Jornal do Brasil*” destacou²⁸² que no dia seguinte ira ser a estréia de “*Alo Amigos*” no Brasil. O jornal relata que o filme seria composto de quatro sequências referentes a viagem de Disney pela América do Sul, passando por países como Argentina, Bolívia e Chile, além do Brasil.

Na revista “*A Cena Muda*”, na edição de 1 de setembro de 1942, é publicada na seção “*As Cotações da Semana*”²⁸³ uma crítica do Filme “*Alô Amigos*”. A publicação estabelecia para classificar os filmes analisados uma seqüência de notas que respeitava a seguinte ordem:

1	Regular
2	Bom
3	Muito Bom

²⁸⁰ **DOM CASMURRO**. Rio de Janeiro, 22 ago. 1942, Página 7.

²⁸¹ Foi um músico, compositor e instrumentista brasileiro. Tocava flauta, clarinete e requinta. Um dos maiores compositores de choros é autor da famosa canção “Tico-Tico no Fubá”.

²⁸² **JORNAL DO BRASIL**. Rio de Janeiro, 23 ago. 1942, página 25.

²⁸³ **A CENA MUDA**. Rio de Janeiro, 1 ago. 1942, página 24.

4	Ótimo
---	-------

No entender da crítica da revista, o filme de *Alô Amigos* receberia uma nota 3, correspondente a um “Muito Bom” na escala de graduação da revista. A crítica começa relatando que a obra cinematográfica correspondia ao que Disney prometera. É indicada uma percepção de que o filme teria sido feito às pressas, com cenas pouco detalhadas. Indica-se ainda um descontentamento com o uso do “Technicollor” considerado “deplorável”.

A canção *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso é enaltecida como um dos pontos altos do filme. É destacada também a semelhança da sequência da *Aquarela do Brasil* com as técnicas utilizadas em “*Fantasia*”, principalmente no que se refere a união entre animação e música. Afirma-se que *Zé Carioca* provavelmente não se consolidaria como um personagem permanente de Disney, e esta percepção por parte da crítica é atribuída principalmente ao fato de *Zé Carioca* no filme não ter apresentado um voz marcante tal qual a do *Pato Donald*. Destaca-se também que as possibilidades com relação às histórias de papagaio foram pouco aproveitadas.

As partes com relação ao Chile e Argentina também são consideradas muito interessantes, sendo que a crítica atribui a “*Alô Amigos*” um saldo bastante positivo como entretenimento. Por fim, a publicação lamenta a exibição do filme no mesmo programa do filme “*Tio Inesperado*”²⁸⁴ o qual é considerado um filme que tirou a disposição do espectador, trazendo sonolência aqueles que esperavam pela realização do estúdio Disney para o Brasil. Por fim, a revista dá um informativo sobre os cinemas em que havia exibição de “*Alô Amigos*”, sendo estes: Plaza, Olinda, Astória, Ritz e Parisiense.

Na sua publicação de 24 de julho de 1945, a revista faz a crítica²⁸⁵ de “Você já foi a Bahia?”. Mantendo-se a mesma fórmula de pontuação de filmes a revista classifica o filme com pontuação 3,5 o situando entre “Muito Bom” e “Ótimo”. A crítica começa justificando a nota dada pela razão de considerar o filme uma das melhores obras de Walt Disney, técnica e artisticamente. Considera-se uma grande virtude a forma com que o filme pode comunicar-se com o povo com facilidade. A junção de animação com atores reais também é um ponto de destaque da crítica que tece elogios a técnica

²⁸⁴ O Filme “*Tio Inesperado*” recebeu cotação 1 na escala de notas da revista.

²⁸⁵ **A CENA MUDA.** Rio de Janeiro, 24 jul. 1945, página 27.

empregada por Disney. Elogia-se a execução das músicas e os artistas que atuam no filme.

A publicação demonstra certo incômodo com a proporção da parte dedicada ao Brasil com relação ao segmento referente ao México, que é considerado desnecessariamente muito maior. Os principais pontos negativos são indicados na sequência sobre o México, sendo que a crítica aponta ser destoante o segmento de dança de Carmem Molina. Contudo, é exaltado o talento tanto de Molina, como de Dora Luz, outra das artistas mexicanas que aparece no filme. Novamente é demonstrado uma desconfiança com relação ao futuro de Zé Carioca, afirmando que Panchito talvez fizesse carreira com um personagem fixo de Disney, mas seria difícil Zé Carioca ter a mesma sorte.

Na edição de novembro de 1942 da revista “O Malho” é relatado²⁸⁶ que Disney continuava em sua série de desenhos já preparando outros com músicas brasileiras e com o papagaio em destaque. A reportagem ressalta que “Alô Amigos” fora muito bem recebido e que os leitores poderiam contar que os próximos desenhos seriam tão ou mais interessantes que o primeiro. Afirma-se que o próximo se chamaria “Baia” com o José Carioca e o pássaro Aracuan. E depois viria “Caxangá” com a companhia de Donald somada a do papagaio. Levanta-se até a hipótese da criação de uma “papagaiazinha adorável” para fazer às vezes de namorada de Zé Carioca.

Diz-se que Disney ficou contentíssimo com o acolhimento que “Aquarela do Brasil” recebeu no Rio de Janeiro, pois seu esforço de agradar os brasileiros fora bem recebido. A seção da revista ainda informa que Aloysio de Oliveira, o narrador de “Alô Amigos” e José Oliveira (o Zezinho) a voz de Zé Carioca continuariam trabalhando com Walt Disney nos EUA. Em Agosto de 1943 Gilberto Souto, representante de “O Malho” em Hollywood dá detalhes acerca do segundo filme que seria produzido por Disney. Ressalta a inovadora técnica de mesclar atores vivos com os desenhos animados e a trilha sonora que possuiria várias músicas brasileiras, com a participação de Aurora Miranda e do bando da Lua. A edição de março de 1944, na seção “Notas de Hollywood” ressalta que se espera grande sucesso para Aurora Miranda assim que o filme de Disney estreasse. Chama atenção também para o fato de Disney ter vendido seus filmes pela primeira vez para a Rússia: “Vida de Nazista”, “Bambi” e “O Velho

²⁸⁶ O MALHO. Rio de Janeiro, n. 34, nov. 1942, página 47.

Moinho”. Credita o acontecimento justamente a guerra mundial, que colocava os EUA e os Soviéticos em aliança.

Já a edição de “Caretta” de 05 de dezembro de 1942 também repercute²⁸⁷ o filme “Aquarela do Brasil”. Zé Carioca já havia sido apresentado como o personagem de Disney inspirado no papagaio brasileiro. A revista afirma que Disney havia dado nova feição ao papagaio apresentando-o menos “amalandrado”.

O filme “Alô Amigos se configurou como um verdadeiro sucesso de público e renda. Diane Disney Miller afirma²⁸⁸ que o sucesso de “Alô Amigos” foi muito grande, não só na América do Sul, como também nos Estados Unidos, resultando em uma renda bruta de 1200000 a 1300000 dólares para o estúdio, o que abria horizontes para novas produções com os mesmos personagens e as mesmas temáticas.

A edição de 30 de janeiro de 1943 se refere à chegada do filme “Bambi” ao Brasil, afirmando que na passagem de Disney no país foi exibido em primeira mão um esboço do filme no DIP para artistas brasileiros e que o referido esboço havia chamado atenção pela grande qualidade. Na sua edição de 12 de dezembro de 1942 a revista “Fon-Fon” chama atenção²⁸⁹ para o fato de que Walt Disney iria dedicar 75% de sua produção de filmes para o governo. Os filmes serviriam para a instrução de recrutas e do povo em geral.

No ano de 1944, já levando em consideração a expectativa para o segundo filme de Disney com a temática do Brasil, a edição de março da revista “O Malho”, na seção “Notas de Hollywood”²⁹⁰ ressalta que se espera grande sucesso para Aurora Miranda assim que o filme de Disney estreasse. Chama atenção também para o fato de Disney ter vendido seus filmes pela primeira vez para a Rússia: “Vida de Nazista”, “Bambi” e “O Velho Moinho”. Credita o acontecimento justamente a guerra mundial, que colocava os EUA e os Soviéticos em aliança.

Já em sua edição de maio do mesmo ano, há uma reportagem²⁹¹ de página inteira intitulada “O Brasil em Hollywood”. Nela constam fotos do cônsul Raul Bopp, Ary Barroso, Walt Disney, Aloysio Oliveira e o representante da revista, Gilberto Souto, num encontro que resultaria na entrevista descrita na publicação. Dentre outras coisas, a reportagem afirma que Ary Barroso iria assinar um contrato com a 20th Century Fox.

²⁸⁷ CARETA. Rio de Janeiro, 05 dez. 1942, página 42.

²⁸⁸ MILLER, Diane Disney. **A História de Walt Disney**. São Paulo, Editora Vecchi, 1960. p.155.

²⁸⁹ FON-FON. Rio de Janeiro, 12 dez. 1942, página 56.

²⁹⁰ O MALHO. Rio de Janeiro, n. 50, mar. 1944, página 45.

²⁹¹ O MALHO. Rio de Janeiro, n. 52, mar. 1944, página 48.

Em entrevista a Gilberto Souto, Barroso afirma que ficou encantado com a gravação de “A Baixa do Sapateiro” pela orquestra dos estúdios Disney e com a interpretação de “Os Quindins de Yayá” realizada por Aurora Miranda. Aponta-se ainda na reportagem que Lourival Fontes esteve em visita a Hollywood “sendo recebido com muitas honras e festas por parte de estrelas, produtores e diretores”. Assistiu na ocasião em uma exibição privada “Os Três Cavaleiros” que estava programado para estrear no Brasil em Agosto ou Setembro daquele ano.

Também no ano de 1944, em 17 de Junho, a revista “Caretta” apontava²⁹² para o fato de que a música brasileira havia ganhado notoriedade nos EUA com os filmes de Disney. Vivia “em Hollywood seu grande momento”. Desde que Disney havia levado canções e sambas diversos para lá, dizia a publicação, Hollywood havia ficado encantada com a produção musical brasileira. Artistas como Ary Barroso e Carmem Miranda passaram a fazer muito sucesso. As músicas brasileiras passaram desta maneira a fazer parte dos planos de vários estúdios para a escolha de trilhas sonoras para os filmes.

Seguindo para o ano de 1945, na edição de Abril da revista “O Malho”, a seção de cinema, pelas palavras de Mario Nunes²⁹³, se dedica a fazer uma crítica sobre o filme “Os Três Cavaleiros”. Primeiramente afirma que Walt Disney deveria figurar junto com Carmem Miranda como um destaque na difusão da cultura brasileira internacionalmente. Afirma que o filme é fantástico, e que a técnica de união de atores com desenho é esplendida. Contudo o que mais chama atenção é a análise que é empreendida de Zé Carioca, o personagem representante do Brasil nos filmes de Disney:

Zé Carioca, com a importância que se dá, seu ufanismo seu não importismo, é bem uma das maneiras de ser do brasileiro, nele explorado com graça e finíssimo motivo. Se o desenho e concepção por si só maravilha, o que nos enche de pasmo é a segurança, a nitidez do traço psicológico, revelador da genialidade de Walt Disney e de seus talentosos e argutos colaboradores, essa equipe de desenhistas que esteve no Rio, fixando aspectos e traços característicos da gente do Brasil tarefa que cumpriu galhardamente.²⁹⁴

²⁹² CARETA. Rio de Janeiro, 17 jun.1944, página 26.

²⁹³ Jornalista e crítico de cinema brasileiro.

²⁹⁴ O MALHO. Rio de Janeiro, n. 63, abr. 1945, página 45.

Deste modo, a publicação se posiciona a reconhecer que os traços de personalidade imputados a Zé Carioca por Disney e seus artistas correspondem em boa medida a elementos característicos do brasileiro.

Na edição de O Globo Expedicionário de 2 de Fevereiro de 1945 um segmento do jornal é dedicado a um desenho de Walt Disney²⁹⁵. Segundo a publicação, Disney, atendendo a um pedido de O Globo, rendeu uma homenagem aos combatentes da Força Expedicionária Brasileira, fazendo uma interpretação da famosa legenda dos combatentes: “A cobra está fumando”. Diz o jornal que Disney procurou fazer uma cobra realmente belicosa em seu desenho (Imagem 39), correspondente ao sentido da frase. O cachimbo da cobra não seria um cachimbo de paz, mas sim a cobra estaria fumando de raiva, com o bote armado contra os nazistas, pronta a despejar todo o poder peçonhento de seus dois Colts. Segundo a publicação o humor contido no desenho de Walt Disney combinava bem com o brado de guerra dos pracinhas e ajudava a glorificar a bravura e ao mesmo tempo trazer ares mais leves em tempos de guerra.

Afirma-se ainda que Walt Disney ao vir ao Rio de Janeiro havia escolhido o papagaio Zé Carioca como acertada representação do Brasil, havia acertado novamente em sua representação da “verve do expedicionário” simbolizada pela sua “Cobra do desacato”.

O fato é mais uma mostra que Disney após sua expedição ao Brasil continuou engajado na aproximação de laços com o país, sobretudo durante a Guerra. Disney teve uma participação substancial desenhando insígnias e símbolos durante o conflito para as forças armadas norte-americanas. Aqui ele realiza algo similar, fazendo sua própria interpretação do símbolo da FEB. A versão que se tornou a oficial (Imagem 38) foi elaborada pelo sargento Ewaldo Meyer, e retirou os revólveres e demais aparatos do ofídio, simplificando o desenho²⁹⁶.

Por sua trajetória de inserção na Política de Boa Vizinhança e disposição de concorrer para as melhores relações dos EUA com a América Latina, é plausível pensarmos que este fato corriqueiro se insira nesta percepção maior de Disney acerca da necessidade de bons termos com os países da América Latina. Demonstrava assim

²⁹⁵ **O GLOBO EXPEDICIONÁRIO**. Rio de Janeiro, 22 fev. 1945, página 1.

²⁹⁶ TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.138.

simpatia pelos combatentes do Brasil, e ao mesmo tempo, reforçava o sentimento de unidade e irmandade que a Política da boa Vizinhança tanto desejava propagar.

Na edição de 17 de março de 1945 a revista “Careta” dedica uma seção para falar não diretamente de Walt Disney mas no cinema e a política da Boa Vizinhança como um todo. A seção ganha o Título de “Boa Vizinhança...Cinematográfica” , e indica algumas percepções sobre o assunto:

A política de boa vizinhança do Presidente Roosevelt invadiu Hollywood. Já tivemos provas disso: os deliciosos desenhos de Walt Disney, um filme de Bette Davis (A estranha passageira), as tentativas fracassadas de Orson Welles. Agora, coisa mais séria: O filme <Brasil> com Carmem Miranda e o filme <Sombbrero> com Dorothy Lamour. Ambos de intenção pan-americanista. Ambos de < boa vizinhança>. Antes assim: essa propaganda nos serve e nos faz bem...²⁹⁷

Já a edição de 04 de agosto do mesmo ano da revista “Fon-Fon” dedica uma seção²⁹⁸ para falar do filme “Você já foi a Bahia?”. Afirma que o filme foi de grande impacto quando chegou ao Brasil causando grande comoção. No entender da revista este seria um dos raros filmes que conseguiram captar o sentimento real do povo brasileiro e, por isso, arrastava multidões para vê-lo.

Leon Eliachar²⁹⁹, o responsável pela matéria sobre o filme, ressalta ainda o aspecto inovador de “Você já foi a Bahia?” pela junção de atores e da animação, todos participando de uma mesma história e interagindo entre si. Dizia que o filme oferecia uma nova modalidade de cinema, a junção das imagens vivas com as imagens desenhadas. Daí resultava “Você já foi a Bahia?” que antes de tudo seria, no entender de Eliachar, um documento autêntico de boa-vizinhança, onde estiveram focalizados apropriadamente dois países da “nova-américa”, Brasil e México.

A edição da revista de 5 de janeiro de 1946 dedica uma seção para falar de José do Patrocínio Oliveira, quem teria inspirado por seus trejeitos e maneirismo em certa medida Walt Disney na elaboração de Zé Carioca e que emprestou a voz para o

²⁹⁷ CARETA. Rio de Janeiro, 17 mar. 1945, página 26.

²⁹⁸ FON-FON. Rio de Janeiro, 04 ago. 1945, página 68.

²⁹⁹ Jornalista de humor e escritor brasileiro nascido no Egito. Trabalhou em diversos jornais e revistas, colaborador dos roteiros de filmes carnavalescos, autor de programas de rádio e posteriormente secretário da revista Manchete.

papagaio nos filmes³⁰⁰. A edição de abril de “O Malho” do mesmo ano aventa a possibilidade de Disney utilizar o personagem Aracuan em outro filme com o Pato Donald³⁰¹. Elogia-se a interpretação de Almirante, famoso ator do rádio que emprestou a sua voz ao louco passarinho na seqüência “Você já Foi a Bahia?”.

3.4- Acerca das diversas percepções da expedição

Podemos perceber a partir das diversas maneiras como as ações de Disney e seus artistas foram acompanhadas pelos jornais e por parte da intelectualidade brasileira em primeira instância a importância do evento. Disney era tratado como um grande artista de renome internacional. Criativo, inovador e revolucionário. Neste sentido a maior parte das opiniões emitidas sobre o cineasta estadunidense e sua iniciativa de realizar filmes sobre a América do Sul e sobre o Brasil foram positivas. É importante aqui para nosso estudo reforçar a percepção que repetidas vezes os membros da imprensa brasileira e escritores que se manifestavam sobre a viagem demonstraram plena consciência de que a viagem de Disney estava incorporada à Política da Boa Vizinhança. Não se ignorava, portanto, que a estada do artista estadunidense estava conectada às disposições do governo dos EUA de politicamente estreitar os laços com o Brasil. Ainda que não se tivesse a real dimensão do real comprometimento de Disney com o programa e de quão profundas eram as suas relações com o OCIAA de Nelson Rockefeller, não era despercebido que a sua estada no Brasil também possuía um viés claramente político.

A trajetória de Disney no Brasil também cuidou para que a divulgação dos filmes fosse feita da maneira mais eficiente, propiciando desta forma que os seus desenhos animados ganhassem um novo impulso no país. Disney também se esforçou para manter boas relações com os diversos órgãos e associações, governamentais ou não. Foi também parte importante deste processo reuniões e eventos comerciais, tendo como destaque neste sentido a convenção da RKO no Rio de Janeiro.

Em outro sentido, também fica evidente que vários segmentos da arte brasileira, sobretudo o meio musical se mobilizou para tentar de certa forma participar da empreitada capitaneada por Disney no país, de formular uma roupagem brasileira para

³⁰⁰ FON-FON. Rio de Janeiro, 05 jan. 1946, página 70.

³⁰¹ O MALHO. Rio de Janeiro, n. 74, abr. 1946, página 48.

seu filme. Diversos artistas consagrados no Brasil fizeram testes e audições para que pudessem ter uma chance de ter sua música incluída na película ou atuar de alguma maneira junto aos personagens animados. Também percebemos de maneira clara que durante sua estada no Brasil o cineasta e os membros de seu grupo se esmeraram sempre que possível para obter novas ideias e inspirações para os filmes, tentando assim dar conta do outro sentido da viagem, que fora encontrar temas genuinamente locais para construir a película sobre o Brasil.

Ao criar a expectativa de captar a essência do Brasil e dos brasileiros em seu filme e levar adiante esta representação aos EUA e ao resto do mundo, a visita de Disney criou ainda uma discussão referente ao que realmente se desejava que fosse mostrado no filme, ou em outra perspectiva, o que os brasileiros gostariam que se visse e pensasse do Brasil.

Analisando as diversas publicações no período percebemos dois temas recorrentes com relação ao assunto. Primeiramente se a população pobre e negra deveria ser apresentada, com suas manifestações culturais e sociais. Muito se argumentou que as autoridades responsáveis por acompanhar Disney no Brasil deveriam mostrar-lhe o samba no morro, levá-lo em locais com negros, entre outras questões. Temia-se que ao retornar aos EUA, o cineasta levando em consideração o que vira aqui criasse um filme lavando em consideração esta composição social específica.

Outra questão que era advinda da expedição de Disney e dos possíveis resultados desta em forma de filme era a sobreposição de uma representação do “Carioca” sobre as demais particularidades regionais do Brasil. Causava receio em alguns que acompanharam a trajetória de Disney no Rio de Janeiro, que ao construir sua representação do Brasil, pela forma como se deu sua estada no país, ele acabasse representando o Carioca como o brasileiro e o Rio como o Brasil. Alguns escritores e jornalistas inclusive tentaram promover lendas e histórias de outras regiões do país com o intuito de evitar esse desequilíbrio que favoreceria a capital. Em certo sentido, estes temores mostraram ter fundamento, uma vez que o personagem criado para o Brasil após a estadia de Disney no país foi o Zé Carioca, amplamente influenciado pelas maneiras e características do morador do Rio de Janeiro. A música também acabou indo pelo mesmo caminho, sendo escolhida como canção do filme o samba “Aquarela do Brasil”.

CAPÍTULO 4 - OS FILMES DE DISNEY E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA

4.1- Alô Amigos

Durante a película “Os Três Cavaleiros” de 1944, uma canção dos personagens chama a atenção: *“Os três cavaleiros, os três mosqueteiros, tem uma coisa em comum (as penas). Somos amigos, e nosso lema é sempre um por todos e todos por um. Vivemos unidos e bem protegidos, debaixo dos nossos sombreiros. Mais bravos seremos, dinheiro teremos. Os três cavaleiros. Cantamos o samba, gritamos ai caramba! Na chuva ou tempestade, a nossa amizade irá resistir.”* Ela dá uma mostra do tema central da produção, que teve como intuito ressaltar a aproximação e estreitamento de laços entre os companheiros do continente, representados por seus respectivos personagens.

Em sua primeira aparição, na seqüência “Aquarela do Brasil”, do filme “Alô Amigos” de 1942, Zé Carioca é mostrado como um típico habitante do Rio de Janeiro, *“a cidade maravilhosa, que ultrapassa tudo quanto se tem dito e escrito sobre ela”*. No início desta seqüência, são ressaltadas as belezas naturais da cidade como o Pão de Açúcar, a praia de Copacabana e o Corcovado. A vida ao ar livre também é apontada como um dos elementos encantadores da cidade. A esta altura se introduz outro elemento da constituição de Zé Carioca: o samba. O ritmo envolvente do samba e o carnaval seriam fundamentais para a constituição do representante brasileiro.

O samba-exaltação Aquarela do Brasil de Ary Barroso é referenciada como a inspiração para o primeiro desenho de Disney sobre o Brasil. A música era de muita popularidade no Brasil e os esforços necessários para o “El Grupo” adquirir os direitos da canção no Brasil condicionaram que se deveria fazer um filme em torno da canção. Como vimos, a canção agradou Disney desde a primeira vez que ele a ouvira ainda em Belém do Pará. A canção também era apreciada nos meios oficiais, sendo considerada uma demonstração grandiosa do samba-exaltação, isto é, uma vertente do samba dedicada à valorização e engrandecimento das virtudes do Brasil. Apesar disto algo chama atenção na transposição de Aquarela do Brasil para o filme. Alguns trechos da letra original são deixados de lado, pulando-se da introdução para os versos do final. Digno de destaque o corte dos seguintes versos:

“(...) Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado (...)”

No capítulo anterior vimos que em certos setores do Brasil havia o temor de que negros fossem transpostos por Walt Disney em seu filme sendo representantes do Brasil. Também discutimos a adequação das representações e imagens subordinadas a Política da Boa Vizinhança, com o objetivo principal de convencer o Brasil da amizade e do apoio estadunidense. Neste sentido, podemos supor que o recorte fosse para não ter que transubstanciar na tela tais descrições. Seria mais apropriado descartá-las para não ter que colocar negros no desenho, pois isso poderia se configurar como uma ofensa a elite brasileira. Talvez o referido corte tenha partido de uma recomendação do DIP, oriundo das próprias percepções da equipe de Disney sobre a aceitação de tais figuras no Brasil, mas o fato é que a supressão dos versos evidencia que naquele momento estaria fora de questão referências diretas aos negros e seus elementos culturais.

Após o início da canção se segue uma representação da música pelos desenhos, ressaltando as principais maravilhas do Brasil, apreciadas pelos visitantes. A fauna e a flora são temas recorrentes. O pato Donald é então apresentado ao seu novo companheiro: José Carioca. Ao reconhecer Donald, Zé Carioca, ao invés de lhe saudar com um aperto de mãos lhe dá um caloroso abraço, “*um bem carioca, um bem amigo*”. É prometido ao pato um passeio por todo o Rio de Janeiro, enquanto este se esforça para entender o português por meio de dicionários. Contudo, Zé resolve o problema chamando Donald em inglês: “*Let’s go see the town. I will show you the land of same!*”. E ao som de “Tico-tico no Fubá” vão Donald e Zé Carioca pelo Rio de Janeiro. O papagaio brasileiro convida Donald para tomar uma cachaça, que é confundida como refrigerante pelo pato. Enquanto Donald experimenta os efeitos da cachaça, Zé acende e fuma seu charuto com tranqüilidade. E, depois da cachaça, o pato americano finalmente começa a pegar o ritmo do samba, aproveitando a noite no Cassino da Urca.

J.B. Kaufman indica³⁰² que o filme que conhecemos como “Aquarela do Brasil” foi fruto de um longo, árduo e prolongado processo de produção no qual os artistas esbarraram com diversos problemas para a construção da História. Isto é parcialmente explicado pelo fato do filme combinar complexos elementos de diferentes segmentos. Para começar, a própria música Aquarela do Brasil. Antes da viagem, Bill Cottrell e Ted

³⁰² KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009. p.89.

Sears sugeriram uma “Sinfonia Pan-Americana”, consistindo num balett com música sul-americana, com pássaros, flores e borboletas do país. Aquarela do Brasil surgiu como a base musical para tal filme e por volta de outubro de 1941 Lee e Mary Blair estiveram produzindo pinturas em aquarelas sobre as paisagens brasileiras. Era desejo do estúdio dar aspecto do uso da aquarela no visual final do filme.

O próximo passo era bolar uma história que pudesse se conectar com estas belas imagens e a boa música. No mesmo momento, Ted Sears e Ferguson estavam trabalhando em idéias para as “histórias de papagaio”. Sears escreveu uma lista com histórias possíveis e começou a delinear a personalidade do papagaio. Ele seria engraçado e com tendência a se colocar em confusão. Seria do tipo de começar uma briga e ir embora deixando ela continuar sem ele. Mais cordial que Donald, quase nunca perderia a calma. Tomaria vantagem de qualquer situação, um oportunista nato. “Papagaio” seria muito musical e romântico.

Conforme aponta Kaufman, a idéia inicial para a interação do “Papagaio” com Donald era uma seqüência denominada “Donald Duck Visits Rio”. As características de Donald – irritadiço, azarado- garantiriam que as risadas se dariam sobre a ação do visitante norte-americano e não do comportamento do sul-americano nativo, algo muito importante na lógica da Política da Boa Vizinhança. Walt Disney ordena pessoalmente que o “Papagaio” deveria sair vitorioso em todas as ocasiões³⁰³.

O nome Zé Carioca foi dado ao papagaio durante o processo de produção, em meados de novembro de 1941, mas somente como uma sugestão provisória. Quando Leo Samuels, do escritório de Nova Iorque do estúdio pediu permissão em Dezembro de 1941 pra usar o nome em propaganda da RKO no Brasil, John Rose rapidamente respondeu que “Joe/Zé Carioca era apenas uma tentativa para o nome do novo personagem, nada decidido ainda.” Quando o papagaio foi oficialmente batizado, o nome dado variava entre Joe e José. Os dois nomes continuaram a ser usados indiscriminadamente durante o processo de criação no estúdio. No Brasil “José” foi abreviado, e o papagaio rapidamente ficou conhecido como “Zé” Carioca.

A decisão de Walt de combinar estes múltiplos elementos: O Papagaio, a canção Aquarela do Brasil e Donald, num só filme se deu no final de Novembro de 1941. Foi resultante da intenção de colocar Donald como um turista norte-americano que seria

³⁰³ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.91.

apresentado ao Brasil pelo seu alegre e colorido novo colega sul-americano e experimentaria um espetáculo de cores e sons em terras do Brasil. O filme deveria ser adequado à canção de Ary Barroso e era fundamental que fosse fiel ao tema “aquarela”, começando com um pincel que pintaria as belezas do Brasil.

Kaufman indica³⁰⁴ que tarefa de colocar Zé Carioca animado na tela coube a dois experientes animadores: Bill Tytla e Fred Moore. A primeira aparição de Zé Carioca seria sua apresentação à Donald, na qual saudaria seu visitante com um entusiasmado abraço. Tytla vivia em Nova York e baseou-se nas suas observações dos encontros de Italianos e Latinos com seus conterrâneos. A idéia é que o espectador pudesse visualizar no Zé Carioca tipos latinos conhecidos, próximos.

Quando Zé Carioca vai apresentar o Rio para Donald, Fred Moore assumiu a animação. Sua abordagem procurou enfatizar os movimentos do personagem, passando a idéia de sua familiaridade com o samba. Seu trabalho foi bem reconhecido no estúdio, em razão disto foi chamado para supervisionar a animação de Zé Carioca no filme “Os Três Cavaleiros”.

Neal Gabler aponta³⁰⁵ que a voz de Zé Carioca foi responsabilidade de José do Patrocínio Oliveira também conhecido como “Zezinho”. Após sua participação, Zezinho foi aos EUA se juntar ao Bando da Lua, que acompanhava Carmem Miranda. Zezinho chegou inclusive a participar de musicais da Twentieth Century-Fox. Zezinho continuou como a voz de Zé Carioca nas suas aparições subseqüentes. Outro músico brasileiro, Aloysio de Oliveira foi escolhido para cantar a música, Aquarela do Brasil na trilha sonora. Jack Cutting afirmou que Aloysio impressionou a todos do estúdio com seu comprometimento com o trabalho, cujos compromissos por vezes coincidiram com shows em Nova Iorque para os quais já havia agendado.

O músico voou seguidas vezes de Nova Iorque para Hollywood para manter sua palavra. Este esforço foi recompensado com o estúdio escolhendo-o como consultor remunerado para os próximos filmes de temática brasileira. Walt Disney chegou a mandar preparar uma versão em inglês para aquarela do Brasil, mas a versão em português foi do agrado de todos no estúdio, incluindo Walt, descartando-se enfim a

³⁰⁴ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.95.

³⁰⁵ GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009.p.423.

idéia da tradução para o inglês. Em Junho o filme estava completamente pronto e preparado para uma sessão de prévia em Washington.

4.2- Os Três Cavaleiros - Você já Foi à Bahia?

A próxima aparição de Zé Carioca se dá no filme “Os Três Cavaleiros” de 1944, protagonizando o segmento “Você já foi à Bahia?”. Em razão do aniversário do pato, seus diversos amigos da América Latina o presenteiam. O papagaio brasileiro dá para Donald um fantástico livro. Zé Carioca aparece no livro e pergunta se Donald alguma vez havia visitado a Bahia. O americano responde que não. E Zé então cativa o amigo: *“Ah, a Bahia! Como eu me lembro da Bahia! É uma canção de amor no meu coração. Uma canção de amor e belas lembranças”*. A Bahia é então retratada, no ritmo marcado pela percussão do samba. As belezas naturais são novamente um tema central. A culinária também merece um destaque especial: *“Lá tem vatapá, lá tem caruru”*. Ressalta-se ainda que Zé Carioca se veste neste momento como os malandros do decorrer do filme: camisa listrada e chapéu de palheta.

Zé Carioca pergunta novamente: *“Perdão, Donald, você já foi à Bahia? Não? Então vá. Quem vai à Bahia, meu nego, nunca mais quer voltar”*. Donald passa a ficar intrigado com as perguntas de Zé e então retruca: *“E você, já foi à Bahia?”* O papagaio, encabulado, responde: *“Eu? Não.”* E Donald resolve: *“Então vamos!”*, resolvem os companheiros.

Uma vez que chegam à Bahia, Donald e Zé Carioca encontram a baiana Iaiá representada por Aurora Miranda, irmã de Carmem Miranda. A Iaiá vendia quindins e cantarolava por toda cidade. O pato americano fica enamorado por Iaiá, e tomado por ciúmes quando um homem se aproxima de sua bela: *“Quem é esse cara?”* Seu guia responde: *“Ele é um malandro, Donald”*. A moça, por sua beleza e graça chamava a atenção dos malandros que passavam representados no filme pelo Bando da Lua, grupo de instrumentistas que costumava acompanhar Aurora e Carmem Miranda e que fazia grande sucesso à época.

Encantadora, Iaiá dispensa sua atenção para todos, tratando com extrema simpatia quem dela se aproxima. No momento em que chegam outras Iaiás, ela fica sozinha, momento no qual o pato Donald, que lhe oferece um buquê de flores, sendo retribuído com um grande e afetuoso beijo. Em momento posterior há uma seqüência de dois malandros dançam com a Iaiá e a disputam. Os malandros viram pássaros e passam

a se combater. Na volta à forma humana, os malandros usam os golpes da capoeira, em uma seqüência que se passa ao fundo, parcialmente encoberta.

Pergunta então para o americano seu cicerone Zé Carioca: “*O que você achou da Bahia? Diga a verdade*”. Responde Donald: “*Maravilhosa, demais: romance, luar, lindas mulheres*”. Ao ritmo do Samba Donald tenta voltar ao seu tamanho original- os dois amigos haviam encolhido para caber no livro de Zé Carioca. A mágica do samba aqui é um ensinamento de Zé Carioca, aprendida com dificuldades pelo seu companheiro Donald.

O outro presente de aniversário de Donald é uma caixa de música vinda do México cujo é Panchito um galo vermelho que não só empunha, como dispara para todos os lados com suas pistolas. Panchito presenteia-os com sombreros e, na companhia de Donald e Zé está formado o grupo que dá nome ao filme. Os três amigos se colocam a cantar e afirmar sua amizade como o grupo dos inseparáveis três cavaleiros, agora no ritmo Mexicano. Ao contrário de Donald, Zé Carioca não tem nenhuma dificuldade com o ritmo e instrumentos apresentados por Panchito.

A próxima parada da aventura dos companheiros é uma viagem ao México, conhecendo costumes e danças e visitando os badalados pontos turísticos, entre eles Acapulco “*a Copacabana do México*”. Donald invariavelmente se encanta pelas dançarinas e moças que se banham na praia e sempre tendo que ser controlado pelos companheiros. Donald mergulha num estado de encantamento e não para de afirmar: “*Que garotas! Que garotas!*”. A participação de artistas mexicanas, como Carmen Molina e Dora Luz, também é uma forma de agregar valor humano no sentimento da busca do apoio do México em relação aos Estados Unidos. Os ritmos e cores do México embalam as aventuras dos colegas. Os penados encerram juntos o filme, cantando: “*Os três cavalheiros para sempre seremos*”. Termina o filme com o estourar de fogos formando as palavras “*Fin*” nas cores do México, “*Fim*” no verde e amarelo do Brasil e “*The End*” nas cores da bandeira dos Estados Unidos.

J.B. Kaufman argumenta³⁰⁶ que a obra de Disney busca formar uma conexão entre os personagens, que representam seus respectivos países. Neste sentido, Zé Carioca e Panchito são também aves (elemento ressaltado na canção dos cavaleiros), em

³⁰⁶ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.98.

um sentido de afirmar que pertencem de certo modo a um cenário comum, apesar das suas especificidades. Não são iguais, mas também não são tão diferentes.

Donald se confunde sempre que tem que falar português ou o espanhol, fato que é resolvido logo, pois, Zé Carioca fala o Inglês de maneira bastante desenvolta. A comunicação só se mostra possível pelo fato do conhecimento da língua inglesa, o que não impede de Donald também tentar entender um pouco do idioma de seus camaradas. O americano é tratado logo como amigo, sempre sendo ajudado nas dificuldades em que se coloca nos passeios pela América Latina. Há que se ressaltar o fato de Zé Carioca, bem como Panchito na maioria das vezes serem os donos da situação, conhecedores de truques e mágicas que Donald nunca haviam visto na vida. O pato admitia que tinha o que aprender com seus novos amigos.

Voltando atenções especificamente para a interação entre Donald e Zé Carioca, percebe-se que o papagaio brasileiro aprofunda rapidamente seus laços como o pato, em uma relação na qual cumprimentos e tratamentos formais são logo abolidos, dando lugar a uma informalidade e aproximação própria de amigos de longa data. Este rápido entrosamento é atribuído ao jeito “bem carioca” do papagaio, que logo consegue se entrosar com Donald.

Com relação a produção, Kaufman³⁰⁷ relata que na primavera de 1943, Roy Disney começou a repensar o conceito dos filmes para a Política da Boa Vizinhança. A principal idéia era que os filmes não deveriam ser encarados como separados entre si, mas sim como partes de uma obra completa, formada por seu conjunto. Assim não se deveria falar em “sequência do México” ou “sequência do Brasil”, mas sim interpretar os filmes como um todo.

O primeiro filme do estúdio, com temática brasileira, “Aquarela do Brasil”, foi sobre todos os aspectos, um brilhante sucesso. Deste modo, uma continuação era algo mais que desejável pelo estúdio Disney. A ampla pesquisa feita pelos artistas de Disney no Brasil em 1941 daria substancias para a confecção de uma nova obra sobre o país. Destacava-se, sobretudo o material reunido pelo “El Grupo” de Disney sobre a Bahia, que se cogitou incorporar em Aquarela do Brasil, mas que acabou ficando de fora. Disney traçou os principais pontos para o filme “Aquarela do Brasil”.

³⁰⁷ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.99.

No final, mesmo um filme como *Aquarela do Brasil* não pode conter todo este material, e a única localidade apresentada foi de fato o Rio de Janeiro. Agora o segundo filme iria focar na Bahia. O estúdio estava musicalmente preparado para um filme desta natureza. Havia negociado os direitos do samba de Dorival Caymmi (*Você Já Foi à Bahia?*) e da música “Os Quindins de Yayá” de Ary Barroso.

J.B. Kaufman relata³⁰⁸ que no desenvolver da História o estúdio se deparou com um problema no mínimo curioso. Um debate se formou com relação a como se deveria escrever Bahia. A produção do filme coincidiu com uma reforma ortográfica negociada em 1943 entre Brasil e Portugal. A iniciativa previa a mudança da grafia e pronúncia de muitas palavras, incluindo aí nomes de localidades. Jack Cutting explicou a Norm Fergusson em um memorando em 1944 que antes do acordo a grafia correta era “Bahia” com o uso do “h”, agora o correto seria “Baía” com um acento no “í”. Afirmava ainda que Assis Figueiredo do DIP havia apontado que estaria incorreto “Bahia” escrito com o “h” no filme.

O problema era que o povo do estado se mostrou extremamente descontente com a modificação de modo que uma má escolha pelo estúdio poderia fazer com que o filme logo de saída encontrasse uma resistência no público somente pelo seu título. No fim do estúdio, com o temor de causar um desconforto diplomático por um assunto menor resolveu ceder e grafar “Baía” como sugeria o DIP.

O estúdio estava pensando em uma série de filmes protagonizados por Zé Carioca e “Baía” foi concebido como o segundo filme desta série. A história original seria simples. Zé Carioca contaria diretamente ao espectador as maravilhas da Bahia. Seu discurso seria interrompido pelo louco Aracuan que lhe tomaria o charuto. Tentando ignorar a distração, Zé Carioca convidaria a audiência a visitar a Bahia com ele a bordo de um trem. A História culminaria com belas cenas da Bahia, onde Zé Carioca dançaria o samba com uma adorável baiana. Este roteiro relativamente simples foi aprovado e o estúdio submeteu a sinopse ao Production Code Administration Office da Motion Picture Producer and Distributors of América para apreciação em 1942.

Contudo, Walt Disney está interessado em expandir as idéias para o filme. *Alô Amigos*, no seu entender, deveria causar grande impacto nos Estados Unidos, em especial no mercado de música popular, introduzindo sucessos sul-americanos. Para seu

³⁰⁸ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009. p.193.

intuito , Walt estava procurando artistas locais para aparecer na tela, representando a música local. Os estúdios dos EUA estavam contribuindo com a política da Boa Vizinhaça fazendo vários filmes com a temática sul-americana. Nestes filmes, diversos artistas latinos vinham se destacando muito, dentre eles a “*Brazillian bombshell*” Carmen Miranda, que já havia feito três filmes para a Twentieth Century Fox e se estabelecido como uma proeminente artista brasileira nos EUA. O seu prestígio era tamanho que Walt Disney a contratou como “auxiliar técnica” para o filme “Alô Amigos”, decisão tomada muito mais pelo valor publicitário que seu envolvimento no projeto traria.

Disney contratou a irmã mais nova de Carmen, Aurora Miranda para aparecer em “Baía”. Aurora já era uma cantora de rádio de relativa fama no Brasil. Em 1942 ela filmou um teste de vídeo cantando “Os quindins de Yayá” e foi considerada perfeita para a empreitada. O estúdio a contratou para aparecer no filme e começou a elaborar uma forma de combinar sua performance com o material de animação que originalmente havia sido planejado.

A combinação de personagens animados com atores reais, aparentando habitar o mesmo mundo seria algo interessantíssimo para os espectadores, acreditava Disney. O recurso já havia sido utilizado por animadores anteriormente e o próprio Walt Disney teve seu primeiro sucesso comercial com uma serie de filmes inspirados em “Alice no País das Maravilhas” utilizando tal técnica. A mistura do real e do desenho animado não era de fato algo novo. O que seria impactante eram as novas técnicas de produção que tornariam a “ilusão” de sincronicidade mais perfeita.

Aurora Miranda não deveria simplesmente aparecer como uma estrela convidada, mas sim adentrar no mundo animado e interagir com o pato Donald (que agora havia sido adicionado à história) e com Zé Carioca. Durante 1942 e 1943 os técnicos do estúdio Disney trabalharam pra dar conta destas idéias.

O número musical de Aurora “Os quindins de Yayá” foi filmado por um período de três semanas entre maio e junho de 1943, com atrasos ocasionais quando a ação animada era revisada e os animadores completavam os procedimentos técnicos. Ray Rennahan, um operador de câmera da empresa Technicolor foi o responsável pela gravação do número. Nas cenas Aurora não aparecia como apenas uma projeção, mas como um personagem do filme, que interagia livremente com Donald e Zé Carioca, bem como os músicos do Bando da Lua que a acompanhavam na canção.

Os seis membros do conjunto foram aos EUA com Carmem Miranda para acompanhá-la nas suas performances. Eles inclusive apareceram em musicais da FOX estrelados por Carmem. José Oliveira, membro do grupo era a voz de Zé Carioca e Aloysio Nunes cantou “Aquarela do Brasil” no primeiro filme do papagaio, *Alô Amigos*.

Esta sequência extensa com atores marcava um novo ponto para a produção do segundo filme sobre a América Latina. O estúdio Disney era reconhecido por suas animações, mas também se interessava por filmes com atores reais. Para Walt Disney era importante mostrar ao público esta versatilidade.

Em agosto de 1943, com a sequência de Aurora Miranda quase finalizada, uma nova parte estava para ser adicionada ao filme. Para aprimorar a descrição da Bahia os artistas recorreram novamente nas composições de Ary Barroso, voltando sua atenção para “Na Baixa do Sapateiro”. O samba era de 1938 e considerado pelos artistas do estúdio uma ode a cidade de São Salvador, capital do Estado. A idéia era de que a música pudesse ser cantada nesta vez em inglês.

O estúdio indicava que a medida em que o Rio de Janeiro foi retratado como uma exótica e moderna cidade, Salvador deveria ser retratada como uma cidade romântica e charmosa, valorizando-se sua arquitetura colonial. Tais concepções esclarecem que o estúdio procurava traçar pontos essenciais nas caracterizações dos locais, valorizando certos aspectos e refletindo acerca das mensagens que os filmes procuravam passar.

4.3- La Piñata

J.B. Kaufman aponta³⁰⁹ que quando o segmento mexicano do filme, *La Piñata* começou a ser esboçado, *Você Já Foi a Bahia?* já estava em fases adiantadas de produção, por volta de agosto de 1942. As produções começaram a caminhar juntas e logo surgiu a proposta dentro do estúdio de se fazer uma conexão entre as duas sequências. A idéia inicial para o filme era simplesmente fazer Donald experimentar uma comemoração de natal nos moldes mexicanos, no qual encontraria uma piñata e a quebraria encontrando presentes. A idéia de se criar um personagem Mexicano veio

³⁰⁹ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.208.

posteriormente, de maneira paulatina. Somente em 1943 é que se consolidou a idéia de um personagem mexicano, batizado então de Panchito.

O galinho mexicano deveria ser encontrado por Zé Carioca e Donald no México, após a sequência passada na Bahia. No verão de 1943, Walt e membros do estúdio foram até a Cidade do México para audições de artistas que poderiam participar de *La Piñata* da forma que Aurora Miranda trabalhou em “Você Já Foi a Bahia?”. Nestas audições foi primeiramente escolhido o dublador de Panchito que seria Paco Miller³¹⁰. O acordo foi confirmado em Agosto de 1943 quando Walt Disney retornou à Cidade do México para receber a *Aguila Azteca*, uma homenagem aos seus préstimos. Na ocasião, Walt, Paco e Clarence Nash, dublador de Donald participaram de um programa de rádio simulando um encontro de Donald e Panchito na Cidade do México.

Marc Elliot indica³¹¹ que havia uma substancial preocupação do estúdio e do OCIAA com o filme retratando o México, especialmente na questão da caracterização das personagens femininas. A América do Sul, pelo distanciamento, era vista como mais tolerante a um tratamento e representação exótica nas animações. Temia-se que o México pela proximidade e latentes tensões com os EUA pudessem se ofender de alguma maneira com qualquer possível “erro” de caracterização cometido no filme.

A seleção do estúdio no México escolheu dois artistas que iriam aparecer na tela em “*La Piñata*”. Dora Luz era uma destas, uma cantora de rádio jovem que foi aos estúdios Disney na Califórnia para gravar sua participação. O estúdio ainda havia acertado a participação do Trio Mixteco, composto pelos irmãos José, Vicente e Carmem Molina no filme. Contudo, José Molina possuía algumas pendências com a justiça dos EUA, não podendo viajar até o estúdio de Walt Disney. Deste modo, Carmem e Vicente foram aos EUA na companhia de Dora Luz e Paco Miller. Ficou decidido, em razão dos problemas judiciais de José, que Carmem Molina apareceria no filme em uma performance de dança solo.

O estúdio procurou ainda músicas mexicanas para a sequência, que tivessem o mesmo papel das músicas de Ary Barroso nos segmentos brasileiros. Agustín Lara, popular músico mexicano agradou bastante aos responsáveis pelas questões musicais do filme. Para “*La Piñata*” o estúdio selecionou a música de Lara “*Solamente una vez*”.

³¹⁰ Cantor e ventríloquo mexicano.

³¹¹ ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995. p.244.

Traduzida para o inglês por Ray Gilbert³¹², a música foi renomeada para “You Belong to My Heart”, que seria cantada por Dora Luz.

Outra música no filme viria de Manuel Esperón³¹³. Ele havia composto a música título do filme “Ay, Jalisco, no te rajes” de 1941, que fora um grande sucesso. A música foi traduzida em inglês por Ray Gilbert novamente se tornando o tema do filme “The Three Caballeros”, que tinha como objetivo expressar o tema da união hemisférica. A canção deixava clara a iniciativa de unir os países americanos, evidenciando a concepção de que era necessário reforçar a idéia de que unidos, os países irmãos seriam fortes.

O estúdio encontrou alguns problemas também com Paco Miller, que se mostrou inadequado ao gravar em inglês. O cantor não dominava a língua e, portanto não conseguia cantar nenhuma canção que havia sido traduzida. A solução inicial foi escrever foneticamente os textos, o que não funcionou muito bem. Paco foi substituído inicialmente por Joaquin Garay, cantor mexicano mas que viveu boa parte de sua vida nos EUA, fluente em espanhol e inglês. Contudo, apesar de saber falar tanto o espanhol quanto o inglês o estúdio se preocupava com o fato de o sotaque de Garay soar estranho, não parecendo de um mexicano, o que poderia causar problemas dentro da perspectiva de Boa Vizinhança. A solução final foi que Garay gravaria as canções e os diálogos ficariam a cargo de Felipe Turich, um ator mexicano veterano na versão em espanhol.

Estes acontecimentos demonstram mais uma vez a grande preocupação em não criar nenhum desagrado ao público, elemento que podemos conectar não só a um usual cuidado com um produto comercial final, mas também com um zelo pela iniciativa da Política da Boa Vizinhança, que primava por não fomentar nenhum constrangimento às nações latinas, principalmente nas referências aos traços culturais e sociais. Foi adicionada ao filme, finalmente, uma sequência que mostrava Acapulco, que seria a mais complexa no que se refere a interação entre os humanos e as partes em animação. O estacionamento do estúdio serviu de locação para a “praia de Acapulco” coberto de areia.

³¹² Compositor norte americano que trabalhou com Disney em vários filmes, tendo participação fundamental na tradução de letras em os Três Cavaleiros.

³¹³ Famoso cantor e compositor mexicano.

4.4- A percepção no Estado Novo

A atuação do Estado Novo no âmbito cultural destacava-se, por exemplo, pelo reconhecimento do valor e do “poder de sugestão” dos elementos culturais como a música e o próprio cinema, que poderiam ser utilizados para forjar o “novo brasileiro” que o regime almejava. O malandro do que repudiava o trabalho era outrora o herói da cultura popular. Porém tal panorama vinha-se modificando pela presença das leis que reconheciam os direitos dos trabalhadores e pela repressão do regime. Surgiam dessa nova perspectiva personagens que se empregavam em fábricas e outros afazeres. Assim, o primado do trabalho, reconhecido pelo Estado se configurou como um novo paradigma de identidade a ser construída para o brasileiro.

Na configuração social do Brasil, se atribui a gênese do malandro às camadas negras e pobres da população. Em termos temporais identifica-se uma possível origem no término do século XIX, a partir da abolição da escravidão. Neste contexto teria a negação do trabalho um caráter de reafirmação da liberdade obtida. Uma quantidade considerável de libertos e outros indivíduos advindos das camadas mais baixas da sociedade brasileira se dedicavam a viver de trabalhos eventuais, nos quais ficavam por reduzido tempo, o necessário para somar algum dinheiro e em momento posterior se lançar novamente no ócio e vadiagem.

A partir deste quadro podemos atribuir alguns elementos associados à malandragem e mais especificamente a figura do malando. Primeiramente podemos abordar a questão visual. O malandro era frequentemente caracterizado com uma camisa listrada, sapato de duas cores e chapéu (exatamente como Zé Carioca e o Bando da Lua se vestem na seqüência de “Você Já Foi à Bahia?”). O malandro também terá uma caracterização comportamental em específico, que o constitui e o define. O malandro é contrário ao trabalho e convenções, a dimensão individual é o mais relevante no seu código de comportamento. A figura do malandro, neste sentido fora valorizada justamente por sua maneira de bem viver e de gozar das boas coisas da vida, sem necessariamente trabalhar ou seguir as normas sociais. Tal figura, dessa maneira, foi tema de varias canções e representações, principalmente no samba, que valorizavam o jeito do malandro e sua forma de escapar dos problemas e encontrar uma solução alternativa, mesmo que esta estivesse em dissonância com normas e regras.

O antropólogo Roberto Damatta aponta que o malandro se configurou como uma figura nacional, e que a compreensão do malandro é de extrema valia para o

entendimento da formação da identidade do brasileiro. O malandro não é somente um personagem, mas seria parte da identidade do brasileiro³¹⁴.

Tendo em vista tais elementos, é perceptível que a figura do Zé Carioca fugia aos pressupostos desejados pelo Estado Novo na construção de identidade do brasileiro. Não era de se estranhar se o DIP fizesse restrições para a exibição do filme e com relação ao personagem, mas não é o que ocorre. Curiosamente o departamento não interpretou que o papagaio divulgava ou induzia aos maus costumes. Lourival Fontes, diretor do DIP acompanhou Walt Disney em diversas ocasiões sociais e foi um entusiasta dos filmes elaborados pelo cineasta estadunidense com a temática brasileira.

A rigor, Zé Carioca o papagaio criado por Disney para representar os brasileiros, incorpora as características do malandro. Aponta para a questão que no comportamento geral do brasileiro, em maior ou menor medida os elementos da malandragem estavam ali, presentes. Não seria assim à época exclusividade das camadas pobres e marginalizadas, mas sim já diluídos e entranhados na própria configuração social do país. A atitude malandra foi desta forma percebida como o traço identitário mais forte do brasileiro, refinada, filtrada e despejada para preencher o representante brasileiro da personalidade nacional enxergada pelos artistas americanos. A imagem do povo brasileiro vai sendo construída por meio do personagem José Carioca, papagaio cuja personalidade expansiva e exageradamente sociável (em comparação com o temperamento explosivo e ditatorial de Donald) se apóia na figura do “malandro carioca”, sambista, fumante e “bebedor de cachaça”.

Temos, portanto, que o roteiro do episódio “Aquarela do Brasil” é feito a partir de elementos retirados da própria canção (música e letra), acrescidos de elementos associados ao povo brasileiro (como o samba e seus instrumentos musicais típicos, a cachaça, o traçado ondulado da calçada de Copacabana, etc.). O Brasil é apresentado no filme como um paraíso com natureza exuberante em fauna e flora e com um cenário cultural agitado, girando em torno do carnaval e do samba. Importante perceber que seguindo uma lógica de boa vizinhança, esta maneira de comportar-se não é retratada de modo algum como algo ruim, muito ao contrário, é vista como uma manifestação

³¹⁴ Desta forma, não é somente o malandro, mas a malandragem que Damatta percebe como traço identitário. Para ele a malandragem seria uma forma de ação social. Para Damatta não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais. DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000. P.60.

genuína do ser brasileiro. A cachaça, a capoeira e o samba nada teriam a ver com os fora-da-lei, mas sim com o próprio cotidiano do brasileiro.

O filme é um sucesso de público³¹⁵. A crítica tampouco se coloca contrária a Zé Carioca. As razões para a aceitação de tal identidade discrepante em meio aos anseios do Estado Novo ainda não estão completamente elucidadas, mas há que se levantar a possibilidade de que a aliança política e econômica com os EUA se mostrava no momento mais urgente que a fundamentação identitária proposta pelo regime e que a aceitação por parte do público e crítica dos elementos presentes no personagem demonstram uma discrepância entre a concepção de brasileiro que possuía o governo, a que era apresentada pelos americanos e auto-percepção dos espectadores.

4.5 - O Palhaço da Selva

J.B. Kaufman indica³¹⁶ que o pássaro Aracuan chamou a atenção dos artistas do estúdio de tal maneira que se pensou em fazer um filme centrado neste personagem. O Aracuan de Disney era incontrolável, louco, pulava de um lado para o outro em alta velocidade, ou seja, um personagem bastante interessante.

O filme seria mais uma aventura de Donald na América do Sul. Desta vez Donald apareceria como um fotógrafo da vida selvagem na selva sul-americana, fotografando pássaros exóticos até que se encontra com o Aracuan. O diretor Jack Hannah organizou o ambiente da floresta e os animadores da sequência incluíam muitos dos que trabalharam nos filmes de Boa Vizinhança. O filme é tangente aos filmes do projeto para a Política da Boa Vizinhança, de modo que a temática sul-americana permanecia como objeto de atenção do estúdio e de seus artistas.

4.6- Caxangá- A Sequência não finalizada

Uma das descobertas do “El Grupo” de Disney no Brasil foi um jogo popular chamado caxangá, jogado ao som de uma cantiga popular tradicional chamada “Escravos de Jó”. Sentados em uma mesa dois ou mais jogadores passam objetos pequenos aos outros, seguindo um ritmo circular. Existem muitas variações do jogo.

³¹⁵ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana.** São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. p.25.

³¹⁶ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948.** Disney Editions, 2009.p.123.

O jogo era jogado com quaisquer objetos pequenos, mas nas casas noturnas do Rio o grupo que acompanhava Disney invariavelmente viu o jogo sendo jogado com caixas de fósforo. O ritmo do jogo aumenta conforme a música acelera, exigindo maior destreza dos jogadores envolvidos.

Segundo J.B. Kaufman³¹⁷ tal jogo foi alvo de inúmeras sugestões por parte dos artistas para que fosse incluída uma seqüência nos filmes sobre o Brasil que contemplasse a divertida brincadeira. Se pensou inicialmente em fazer uma alusão ao jogo americano “Shell Game” colocando tartarugas como sendo os objetos do jogo. Uma compilação do progresso de produção enviada ao OCIAA menciona “Caxangá” como um filme com tartarugas como personagens.

Contudo, desde o início Norm Ferguson desejavam realizar histórias com os personagens estabelecidos de Disney: Pato Donald, Pateta e o novo papagaio que se desenvolvia para se tornar Zé Carioca. A idéia de um jogo que envolvesse destreza manual poderia ser interessante para uma sequência com Donald, que ficaria frustrado com sua pouca habilidade na brincadeira, causando um efeito cômico bem próprio do personagem. Ferguson mandou memorandos para Walt Disney em outubro e novembro de 1941 sugerindo várias idéias para o curta “Caxangá”.

A canção “Escravos de Jó” estava em domínio público, mas em 1941, João de Barro registrou uma nova versão, para ser tocada em ritmo de marchinha e foi esta a versão que o grupo de Disney ouviu no Rio. De volta a Califórnia, Chuck Wolcott e Ted Sears adaptaram esta versão modificando o tom e adicionando trechos em inglês. A canção resultante, nomeada de “Caxangá”, creditada à Wolcott, Sears e João de Barro, foi em seguida registrada pelo estúdio Disney.

Um roteiro preliminar então foi elaborado. O coração de Donald seria capturado por uma “papagaio fêmea”, chamada Aurora (a personagem seria baseada em Aurora Miranda, irmã de Carmem Miranda e que participou de “Os Três Cavaleiros”). Apresentado ao “Caxangá” por Aurora e Zé Carioca, Donald tentaria jogar com resultados desastrosos. O jogo seria uma competição entre Zé Carioca, o vencedor seria recompensado com uma dança com Aurora. A história ganharia produção em maio ou Abril de 1942, porém com pouco da animação começando a ser feito, a produção foi cancelada. Começou-se a elaborar uma nova versão.

³¹⁷ KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.p.107.

Nesta história, Zé Carioca, Pato Donald e Pateta estariam jogando “Caxangá”, o pato muito irritado, por estar perdendo no jogo tentaria artimanhas para se sair melhor. Uma novidade apareceria nesta versão. Zé Carioca falaria em português com Donald, com legendas em inglês, e Donald responderia em Inglês, com legendas em português. Incapaz de jogar o jogo, Donald explodiria em fúria. Depois, Donald tentaria dormir, mas não conseguiria porque a música contagiante de “Caxangá” estaria na sua cabeça. Donald tentaria contar carneirinhos e estes virariam caixas de fósforo e continuariam o ritmo do “Caxangá”.

A História foi levada para a produção. O diálogo e a música foram gravados, os desenhos foram preparados e a animação preliminar foi estabelecida. Mas, novamente a produção foi interrompida e a idéia de “Caxangá” suspensa por tempo indeterminado. Ela foi reavivada em 1944, dessa vez com diferente abordagem.

Ferguson escreveu para José da Rocha Vaz, um dos contatos que o grupo fez no Brasil, perguntando mais informações sobre o jogo. Dizia que era necessária uma história sobre a origem dele. Rocha Vaz respondeu, depois de pesquisar sobre a questão, que pouco se sabia sobre as origens do jogo. A única coisa que se sabia, disse ele, é que os escravos negros no cativeiro costumavam jogar o “Caxangá” como forma de divertimento por causa de seu ritmo simples. Era tudo o que Rocha Vaz sabia sobre o jogo e a música.

O filme “Caxangá” no fim das contas não foi produzido pelo estúdio Disney. As animações preliminares dos pesadelos de Donald foram aproveitadas em “Drip Dippy Donald” de 1948. “Caxangá” ficou esquecido até 1995 quando foi reconstruído para a edição especial em DVD de Alô Amigos/ Os Três Cavaleiros. A canção original “Escravos de Jó” foi tocada nas cenas de Carnaval de “Alô Amigos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando a expedição de Disney como um acontecimento do contexto da política da Boa Vizinhança, podemos apontar que as iniciativas do governo norte-americano de efetuar um estreitamento de laços aproveitando-se dos elementos culturais não visavam uma destruição das particularidades culturais dos países alvos. Em outra medida, era necessário para o sucesso do programa que as idiossincrasias das culturas dos países sul-americanos fossem aproveitadas, estudadas e trabalhadas de forma a auxiliar no objetivo de cooptá-los para o lado estadunidense.

Os esforços do OCIAA para promover uma americanização do Brasil, esta no sentido de fazer com que os elementos culturais dos EUA estivessem cada vez mais presentes no país sul-americano se deu seguindo um projeto definido. Para atingir tal objetivo, existiu um programa com orientações e ações determinadas para a América Latina. Na medida em que a disseminação de uma ideologia política se tornou de interesse fundamental para os Estados Unidos, passou a merecer um detalhado planejamento governamental. Essa tarefa foi desempenhada com sucesso pelo OCIAA, que foi vitorioso em suprimir os setores governamentais que advogavam o uso da coerção para manter a América Latina sob o jugo dos EUA e também em evitar a disseminação da ideologia do eixo no continente. As diversas iniciativas empreendidas pelo OCIAA na América Latina traziam justamente a mensagem de colaboração hemisférica, juntamente da idéia dos EUA como modelo de civilização. Assim sendo, os interesses dos Estados Unidos foram apresentados aos demais países do continente como expressão dessa colaboração hemisférica, ou seja, os interesses norte-americanos foram apresentados como interesses de todos. Era papel do OCIAA fazer com que essa premissa fosse aceita e internalizada pelos demais países da América.

A visita de Walt Disney ao Brasil fez parte deste projeto do OCIAA, se configurando como uma iniciativa deliberada e declarada de promover a Política da Boa Vizinhança no país. A escolha do cineasta para esta missão se deu por vários motivos, entre os quais a sua fama e reconhecimento internacional. Também o caráter universalista do cinema de animação pode ser elencado como um dos pontos preponderantes. Muitas das comparações entre Chaplin e Disney eram feitas no sentido de que para sua arte não haveria fronteiras, ambos poderiam ser compreendidos em qualquer língua e por quaisquer nacionalidades. Levando em consideração incidentes negativos com outras estrelas do Cinema que falhavam em agradar os latino-

americanos, cometendo gafes e indelicadezas com relação aos costumes dos povos visitados, apostar na universalidade das animações de Disney poderia ser efetivo para os intuitos da Política da Boa Vizinhança.

Deste modo, ao patrocinar a expedição de Disney ao Brasil, o Governo dos EUA desejava que a atuação do cineasta pudesse seduzir a opinião pública, as autoridades, a imprensa etc. em prol da causa pan-americanista. Era importante que estes segmentos colaborassem e, mais do que isso, desejassem colaborar com a agenda da Política da Boa Vizinhança. O fundamental era que os setores brasileiros que receberiam Disney acreditassem que a Boa Vizinhança era algo extremamente benéfico para o país e que este seria muito favorecido com a aproximação com os Estados Unidos. Um dos pressupostos elementares da referida política era colocar os EUA como um modelo a ser seguido pelas nações “irmãs” do continente, algo que não ficava restrito aos campos político e econômico, mas que também era relativo ao campo cultural. Ao enviar vários artistas norte-americanos aos países da América Latina, entre esses o próprio Walt Disney, o governo dos EUA sinalizava que estaria disposto a dar algo em troca pela fidelidade e apoio dos países do continente. Este modelo de nação não seria inatingível, pelo contrário, os EUA se colocariam como dispostos a auxiliar os países latinos a alcançá-lo em todos estes quesitos. Assim sendo a viagem de Disney se insere em tal contexto como uma forma de demonstração de boa vontade do Governo dos EUA para com o Brasil.

A expedição de Disney possuiu três objetivos distintos que nortearam suas ações no Brasil. Atuar politicamente para representar a idéia pan-americanista da Política da Boa Vizinhança, buscar novos mercados para seus filmes no país e procurar inspiração nos elementos culturais do país para seus filmes com a temática brasileira.

Levando em consideração que esses elementos estiveram articulados durante a viagem de Disney e também na produção de seus filmes, podemos perceber que ocorreu uma intensa negociação acerca da forma como o Brasil e os brasileiros seriam representados. Era necessária a conquista dos corações e mentes dos brasileiros para o discurso norte-americano e isso não seria conseguido com qualquer imposição. Então Walt Disney se viu em uma situação na qual deveria equilibrar diversos fatores, em suas ações no Brasil e, principalmente no que ele utilizaria para compor os filmes sobre o país. Era necessário que esta composição levasse em consideração as diversas disputas e tensões em torno da representação esperada pelos brasileiros em suas películas. A

expectativa dos brasileiros foi algo fundamental a ser considerado na confecção das obras.

A dita americanização do Brasil não se deu de forma passiva. Ocorreu uma forte resistência aos elementos característicos da cultura estadunidense que não permitiriam seu puro estabelecimento no país. Em contrapartida estes elementos eram ressignificados, apropriados pela cultura nacional. Em sua visita ao Brasil, Disney e seus artistas procuraram se cercar de elementos característicos do país, estudaram a música, as artes, a dança etc. Compreendiam deste modo que não faria sentido um filme sobre o Brasil sem certos elementos que propiciassem ao brasileiro se reconhecer, mesmo que não por completo, ali na tela. Elementos americanos estariam presentes, mas em consonância com a apresentação de um Brasil e um brasileiro que pudesse ser compreendido no país. Somente seria possível para o Brasil incorporar os valores culturais dos EUA se estes valores começassem a fazer sentido no conjunto geral de sua cultura. Há um processo de criação e recriação.

Para convencer os brasileiros da “amizade” e “fraternidade” dos Estados Unidos da América, Disney e seus artistas precisaram encontrar uma forma para que sua representação do país fosse aceitável e agradável para parte significativa dos espectadores de seus filmes no país. Também foi importante que esta representação pudesse ser inserida sem problemas em conjunto com a representação dos Estados Unidos (neste caso o Pato Donald), de forma que ficasse evidente a mensagem da Política da Boa Vizinhança. Era imprescindível que ficasse explícita a idéia de união entre os povos da América que a despeito das barreiras culturais, lingüísticas, entre outras, possuíam muito em comum e eram quase que naturalmente inclinados a uma relação de “amizade” entre si. O cerne das intenções das iniciativas culturais da Política da Boa Vizinhança estava aí. Fazer com que os países da América Latina acreditassem e desejassem essa aproximação com os EUA, como algo natural e que somente traria benefícios. Era uma questão de fazer crer que dentro do pan-americanismo estas nações seriam parte de um todo, cada qual com suas peculiaridades, mas em termos últimos, membros de uma mesma tradição, história, sociedade, que seria melhorada a medida que nos aproximássemos cada vez mais.

Desta interação entre os elementos da Política da Boa Vizinhança e dos observados por Disney no Brasil resultaram os filmes “Alô Amigos” e “Os Três Cavaleiros”, que procuraram equilibrar as diversas demandas implícitas nesta relação. É válido afirmar que tanto a visita de Disney como seus filmes foram bem sucedidos no

intuito de reforçar a nova política do governo estadunidense para a América Latina e buscar o apoio dos latinos para os EUA. A viagem de Disney ao Brasil concorreu para promover um ambiente propício a uma aliança entre Brasil e EUA que seria efetivada ao se aprofundar o conflito da Segunda Guerra Mundial. É válido apontar que a expedição de Disney conseguiu também dar conta de seus outros objetivos primordiais. Divulgou os demais filmes do estúdio no Brasil, como “Fantasia”, e permitiu que os artistas do estúdio pudessem coletar uma ampla gama de material para a criação de cenários e personagens inspirados no Brasil. Este estudo procurou demonstrar, por intermédio dos diversos acontecimentos e interações relativos à visita de Disney ao Brasil como operaram as ações de cooptação cultural promovidas pelos EUA no Brasil e como fora a recepção e reflexão acerca destes elementos no país.

Dentro de um contexto marcado pela Política da Boa Vizinhança e pela Segunda Guerra Mundial, a viagem de Walt Disney ao Brasil foi um momento em que pudemos observar como operou o governo norte-americano no sentido de garantir o apoio dos países da América Latina e a cooperação destes durante o conflito. Mais do que fazer com que estes estivessem dando suporte aos EUA era preciso ir além. Era necessário fazer com que estes países acreditassem ser algo positivo estar ao lado dos EUA, que estes quisessem estar ao lado dos EUA. Claro que várias instancias subjetivas fizeram parte desta problemática, como os membros do governo, a opinião pública etc., mas a atuação de Disney no Brasil foi exemplar no sentido de descortinar a maneira como o governo estadunidense foi atrás destes apoios, foi cativar estas vontades. Neste sentido pudemos comprovar que uma das armas mais poderosas dos estadunidenses fora a fama e o prestígio de seus renomados artistas, como foi Walt Disney.

IMAGENS



Imagem 01

Descrição: Grevista contra o estúdio Disney

Fonte: Revista “A Cena Muda” Nº 1067 2 de setembro de 1941, página 4.

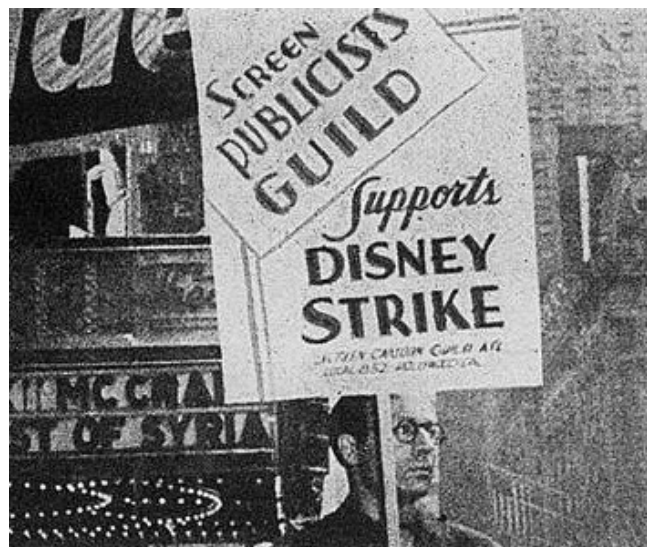


Imagem 02

Descrição: Cena da greve do estúdio Disney.

Fonte: Revista “A Cena Muda” Nº 1067 2 de setembro de 1941, página 4.



Imagem 03

Descrição: Chegada de Disney ao Brasil (Hazel e Bill Cottrell, Ted Sears, Lilian e Walt Disney, Norm Ferguson e Frank Thomas). Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)

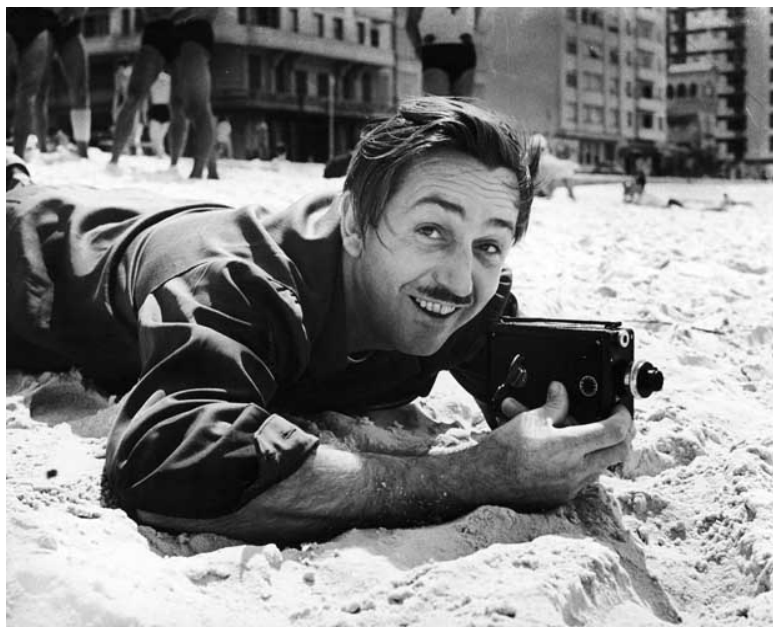


Imagem 04

Descrição: Cineasta Walt Disney filmando em uma praia brasileira. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 05

Descrição: Franklin Thomas junto de Walt Disney em uma praia brasileira. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 06

Descrição: Estréia de Fantasia no Brasil, Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 07

Descrição: Walt Disney e sua esposa Lilian e o Presidente Getúlio Vargas com sua esposa Darcy na estréia do filme Fantasia no Rio de Janeiro.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 08

Descrição: Walt Disney em passeio de bicicleta no Rio de Janeiro com Mary Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 09

Descrição: Walt Disney com sua esposa Lillian. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 10

Descrição: Show no Cassino da Urca. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 11

Descrição: Walt Disney encontra-se com Oswaldo Aranha, 1941.

Fonte: CPDOC/OA foto248



Imagem 12

Descrição: Disney agradece ao ministro Oswaldo Aranha a condecoração do Cruzeiro do Sul, homenagem do governo brasileiro.

Fonte: Revista “A Cena Muda”. Nº 1099, 14 de abril de 1942, página 29.



Imagem 13

Descrição: Ari Barroso e o papagaio que inspirou Walt Disney para o Zé Carioca.

Fonte: Revista “A Cena Muda”. Nº 1119, 01 de agosto de 1942, capa.

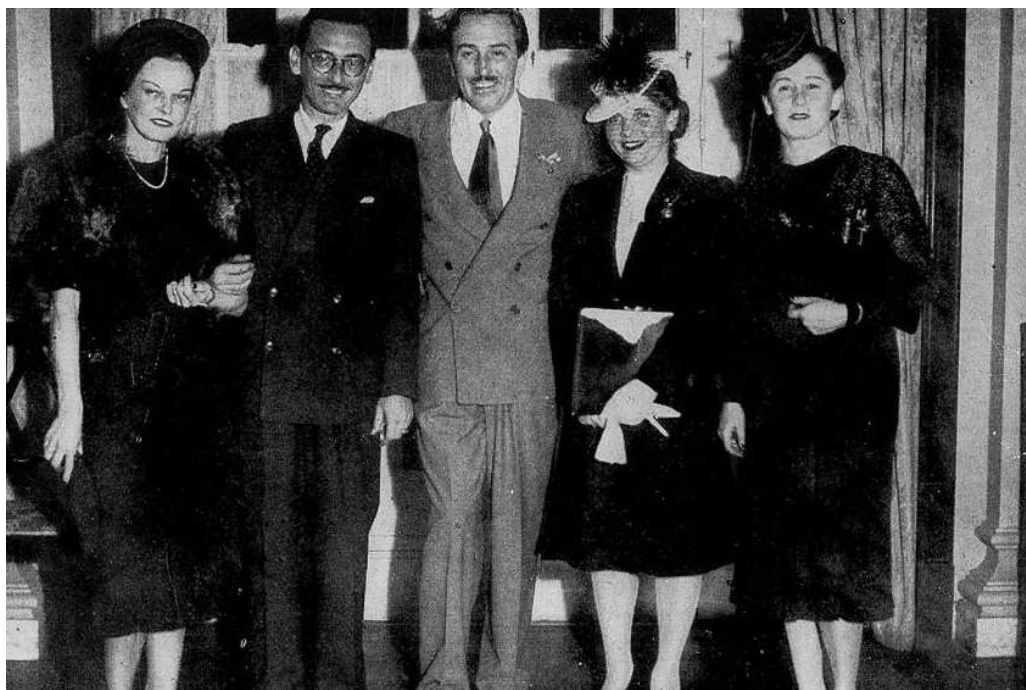


Imagem 14

Descrição: Ari Barroso e Walt Disney no Brasil.

Fonte: Revista “A Cena Muda”. Nº 1119, 01 de agosto de 1942, página 20.



Imagem 15

Descrição: Esboço de Herb Rayman. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 16

Descrição: Esboço de Herb Rayman. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 17

Descrição: Esboço de Lee e Mary Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 18

Descrição: Esboço de Lee Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 19

Descrição: Esboço de Lee Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 20

Descrição: Mary Blair em praia do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 21

Descrição: Lee e Mary Blair no Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 22

Descrição: Esboço em aquarela de Lee e Mary Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)

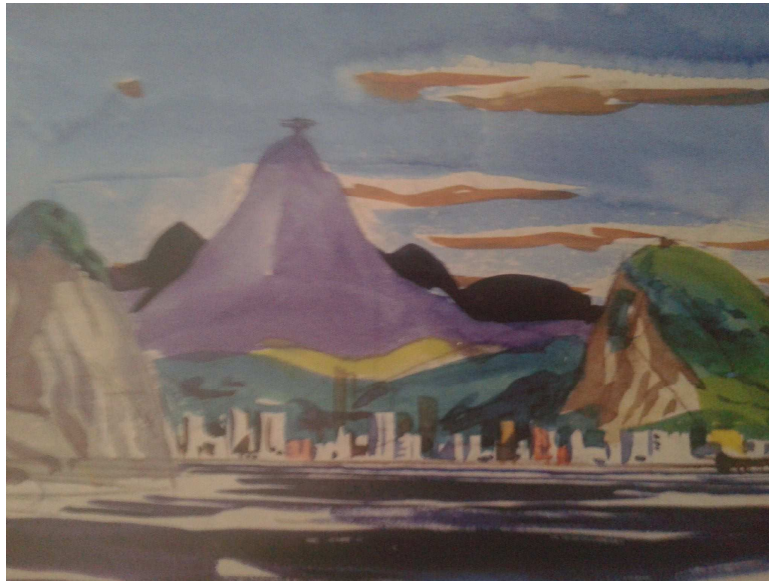


Imagem 23

Descrição: Esboço em aquarela de Lee e Mary Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 24

Descrição: Lee Blair trabalhando em um desenho. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 25

Descrição: Lee e Mary Blair em visita ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 26

Descrição: Lee e Mary Blair em visita ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 27

Descrição: Esboço de Mary Blair. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 28

Descrição: Mary Blair em visita ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 29

Descrição: Disney e o Grupo em praia do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 30

Descrição: Walt Disney em praia do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 31

Descrição: Mary Blair em praia do Rio de Janeiro. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 32

Descrição: Pintura de Herb Rayman (Lavadeira waiting for street car) . Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 33

Descrição: Pintura de Herb Rayman (Mountain Village). Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 34

Descrição: Lee Blair observa o papagaio. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)

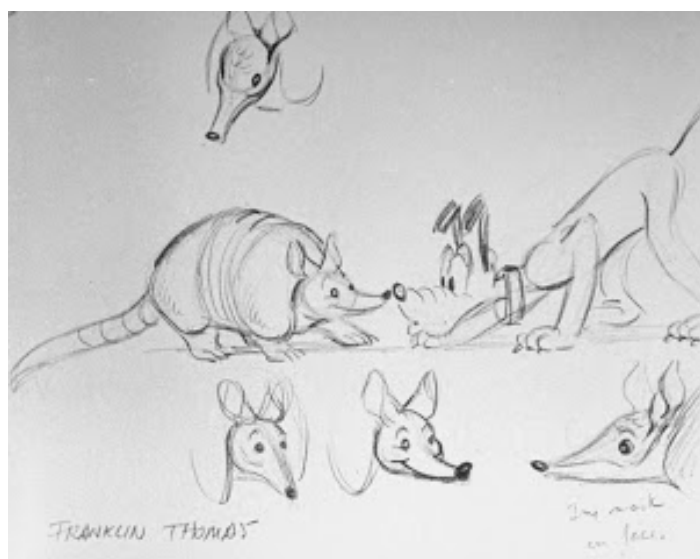


Imagem 35

Descrição: Desenho de Franklin Thomas. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)



Imagem 36

Descrição: Desenho de Franklin Thomas. Agosto de 1941.

Fonte: The LIFE Picture Collection/Getty Images/Photo by Hart Preston)

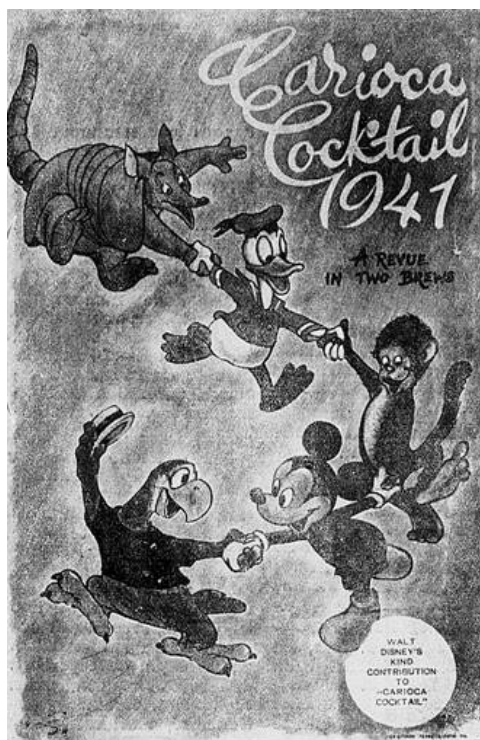


Imagem 37

Descrição: Ilustração de Disney para o Carioca Cocktail.

Fonte: Revista Diretrizes. Rio de Janeiro, 05 fev. 1942, página 2.



Imagem 38

Descrição: Cobra fumando, símbolo da FEB.

Fonte: <http://www.portalfeb.com.br/>



Imagem 39

Descrição: Versão de Walt Disney da cobra fumando.

Fonte: O Globo Expedicionário. Rio de Janeiro, 22 fev. 1945, página 1.



Imagem 40

Descrição: Anúncio de “Fantasia”.

Fonte: Jornal do Brasil. Edição 00201, 23 de Agosto de 1941. Página 24.



Imagem 41

Descrição: Pôster de “Alô Amigos”.

Fonte: <http://www.examiner.com/review/disney-review-saludos-amigos>



Imagem 42

Descrição: Anúncio de “Alô Amigos”.

Fonte: Jornal do Brasil. Edição 00194, 19 de Agosto de 1942. Página 28.



Imagem 43

Descrição: Cartaz de “Aquarela do Brasil”.

Fonte:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarela_do_Brasil_%28curtametragem%29#mediaviewer/File:Aquarela_do_Brasil_%28curta-metragem%29.jpg



Imagem 44

Descrição: Cartaz de “Você Já Foi à Bahia?”.

Fonte: <http://www.idealixa.com/o-que-walt-disney-fazia-no-brasil-em-1941/>

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Marcelo de Paiva. **O Brasil e a economia mundial (1929 – 1945)**. In: APPEL, Carlos Jorge. **Lobato: um homem da República Velha**. In: Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. História de um envolvimento forçado. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- ARANHA, Oswaldo. **A revolução e a América**. DIP. 1940.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Vianna Moniz. **Presença dos Estados Unidos no Brasil: Dois séculos de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **Estado nacional e política internacional na América Latina (1930-1992)**. São Paulo: Ensaio, 1993.
- BARRIER, J. Michael. **The Animated Man: A life of Walt Disney**. Califórnia, University of California Press, 2007.
- BASTOS, P. P. Z. **A construção do nacional-desenvolvimentismo de Getúlio Vargas e a dinâmica de interação entre Estado e mercado nos setores de base**. Revista Economia, v. 7, n. 4 - selecta – dez. 2006.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. 11. ed.
- BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A representação política: Elementos para uma teoria do campo político**. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- BRANCATO, Sandra M.L. **As Relações Brasil/ Argentina no ano de 1937: Rivalidade e conflito**. Revista de Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, nº 2, 1988.
- BRANDI, Paulo. **Da vida para a história**. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p.181.
- BRESSER-PEREIRA, L. C. **Getúlio Vargas: o estadista, a nação e a democracia**. 2007.
- BUENO, Clodoaldo. **Da Pax Britannica à Hegemonia Norte-Americana: o Integracionismo nas Conferências Internacionais Americanas (1826-1906)**. In: Revista de Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 20, 1997.

_____. **A política externa da Primeira República: os anos de apogeu.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luís. **História da Política Exterior do Brasil.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CAMARGO, Aspásia; ARAÚJO, João Hermes Pereira de; SIMONSEN, Mário Henrique. **Oswaldo Aranha: a estrela da revolução.** São Paulo: Mandarim, 1996.

CARR, Edward Hallet. **Vinte anos de crise 1919-1939: Uma Introdução ao Estudo das Relações Internacionais.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. (1. Ed., 1939)

CERVO, Amado Luiz. **Relações internacionais da América Latina: velhos e novos paradigmas.** Brasília: IBRI, 2001.

CERVO, Amado Luiz (org.) **O desafio internacional: A política exterior do Brasil de 1930 aos nossos dias.** Brasília: EdUnB, 1994.

CERVO, Amado Luiz e BUENO, Clodoaldo. **A política externa brasileira (1822 – 1985).** São Paulo: Ed. Ática, 1986.

CHOMSKY, N. **O que o Tio Sam realmente quer.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo: política externa e projeto nacional.** São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 2000.

COX, Robert W. **Gramsci, Hegemonia e Relações Internacionais: Um ensaio sobre o método** In: Gill, Stephen (org) Gramsci, materialismo histórico e relações internacionais, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2007

COX, Robert. W. **Social forces, States and world order: beyond international relations theory** In: KEOHANE, R. (org.) Neorealism and its critics. Nova York: Columbia University Press. 1986.

DANESE, Sérgio F. **Diplomacia presidencial.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

DE CICCO, C. **Hollywood na cultura brasileira: O cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40.** São Paulo: Convívio, 1979.

DREIFUSS, R. A. **A internacional capitalista; estratégia e táticas do empresariado transnacional (1918-1986).** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DUNKERLEY, J. **The United States and Latin America in the long run (1800-1945).** In: BULMER-THOMAS; DUNKERLEY. The United States and Latin America. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

- DUROSELLE, Jean Baptiste. **Todo Império Perecerá**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- ELIOT, Marc. **Walt Disney: O príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- FAUSTO, Bóris. (org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1984.
- FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**. História e historiografia. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- _____. **Pequenos ensaios de História da República (1889-1945)**. São Paulo: Cebrap, 1972.
- _____. **O Estado Novo no contexto internacional** :In: PANDOLFI, Dulce C. (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio De Janeiro: Editora FGV, 1999.
- _____. **Getúlio Vargas: O poder e o sorriso**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes. Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- GABLER, Neal. **Walt Disney: O triunfo da imaginação americana**. São Paulo. Editora Novo Século, 2009.
- GAMBINI, Roberto. **O Duplo Jogo de Getúlio Vargas. Influência Americana e Alemã no Estado Novo**. São Paulo: Símbolo, 1977.
- GANSHOF, François L. In RENOUVIN, Pierre. **História de las Relaciones Internacionales**. 2.ed. Madrid: Aguilar, 1967. Tomo I, vol. I.
- GILL, Stephen. **Power and Resistance in the New World Order**. New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- _____. **Gramsci, materialismo histórico e relações internacionais**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2007.
- GOMES, A. M. C. **A invenção do Trabalhismo**. 2ª ed. Rio de janeiro: Relume Dumará, 1994.
- GOMES, A. M. C (Org.). **Capanema: O ministro e seu ministério**. 1ª. ed. Rio de Janeiro/Bragança Paulis: Ed. FGV/Ed.USF, 2000.
- GOMES, A. M. C; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (coord.). **A República no Brasil**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/CPDOC, 2002.
- GONÇALVES, M. R. **O cinema de Hollywood nos Anos Trinta, o American Way of Life e a Sociedade Brasileira**. In: FABRIS, M. (org.) Estudos Socine de Cinema, 2001.

GOUREVITCH, Peter. **Politics in hard times - Comparative responses to international economic crises**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Americanismo e Fordismo**. São Paulo: Hedra. 2008.

_____. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Geaal, 2000.

HILTON, Stanley. **O Brasil e as Grandes Potências, 1930-1939: os aspectos políticos da rivalidade comercial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Oswaldo Aranha: Uma biografia**. Rio do Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. **O Brasil e a crise internacional 1930-1945**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Suástica sobre o Brasil: a história da espionagem alemã sobre o Brasil, 1939-1944**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

HOBBSBAM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Otávio. **Imperialismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

IGLÉSIAS, Francisco. **Trajatória Política do Brasil (1500-1964)**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

JAGUARIRE, Hélio. **Desenvolvimento econômico e desenvolvimento político**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

KAUFMAN, J.B. **South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. Disney Editions, 2009.

KLOCKNER, Luciano. **O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial**. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação.

KOPPE, C. R. **What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945**. The Journal of American History, v. 64, n.01, 1977.

LAMARÃO, Sérgio. **Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas do “atraso” brasileiro**. Lusotopie. Paris: vol. 9, 2002.

LIMA, Maria Regina Soares de. **Teorias e Conceitos de Política Internacional**. Rio de Janeiro: IUPERJ/UCAM, IRI/PUC-Rio. Mimeo, 2001.

LIMA, Maria Regina Soares de; CHEIBUB, Zairo Borges. **Relações Internacionais e Política Externa Brasileira: Debate intelectual e produção acadêmica**. Rio de Janeiro: MRE/IUPERJ, mimeo, 1983.

LEITE, Sidney Ferreira. **O filme que não passou: Estados Unidos e Brasil na Política da Boa Vizinhança – a diplomacia através do cinema**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. **Um pouco de malandragem**. História Viva, Ed. 30, abril de 2006.

LESSA, Mônica e SUPPO, Hugo. **Contribuciones teóricas y metodológicas al estudio de la dimensión cultural em las relaciones internacionales**. In Ciclos, ano XIV, vol. XIV, nº. 28, 2do. Semestre 2004.

LESSA, Mônica Leite. **Relações Culturais Internacionais**. In: MENEZES, Lená Medeiros; ROLLEMBERG, Denise; e MUNTEAL FILHO, Oswaldo. *Novos olhassobre o político: novas perspectivas, novas abordagens e novos problemas*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002

LOBATO, Monteiro. **América**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1946.

McCANN, Frank D. **Aliança Brasil - Estados Unidos (1937-1945)**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1995.

MAUAD, Ana Maria. **Genevieve Naylor, fotógrafa: Impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.

MITCHELL, J. M. **International Cultural Relations**. London: Allen & Unwin, 1986.

MILLER, Diane Disney. **A História de Walt Disney**. São Paulo, Editora Vecchi, 1960.

MESQUITA, Silvana de Queiroz Nery. **O papel das seleções Reader's Digest na estratégia da política cultural norte-americana (1942–1946)**. In: *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural* Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa (org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

MORAES, Isaias Albertin. **Análise do discurso e o uso dos meios de comunicação na política externa de boa vizinhança**, Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 33, n. 2, p. 131. 2012.

MORGENTHAU, Hans J. **A política entre as nações: A luta pelo poder e pela paz**. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto de Pesquisa em Relações Internacionais, 2003.

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

_____. **Sucesso e ilusões. Relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

_____. **Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História.

_____. **Relações exteriores do Brasil (1939-1915): Mudanças na natureza das relações Brasil - Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012.

NÓVOA Jorge. BARROS, José D'Assunção. **Cinema-história: Teoria e representações no cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro. Apicuri, 2012.

NYE Jr., Joseph S. Bound to Lead: **The Changing Nature of American Power**. New York: Basic Books, 1990.

_____. **The Paradox of American Power: Why the World's Only Superpower Can't Go It Alone**. New York: Oxford University Press, 2002.

_____. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York: Public Affairs, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Eduardo Prado - A ilusão americana** in: MOTA Lourenço Dantas (org.), **Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

_____. **Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PINHEIRO, Letícia. **A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. In: Revista USP. São Paulo, n 26, jun/ago 1995.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A Política Externa dos Estados Unidos: continuidade ou mudança**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

REIS, Daniel Aarão. **O Estado à sombra de Vargas**. Nossa História, ano 1, n. 7, maio 2004.

RÉMOND, René. Do político. In: RÉMOND, René (org). **Por uma história política**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

RENOUVIN, Pierre; DUROSELLE, Jean Baptiste. **Introdução a História das Relações Internacionais**. São Paulo: Difel-Difusão Européia do Livro, 1967.

- RENOUVIN, Pierre. **História de las Relaciones Internacionales**. 2.ed. Madrid: Aguilar, 1967. Tomo I, vol. I.
- RIBEIRO, Dario; GERTZ, René. (Org.). **Segunda Guerra Mundial: Da crise dos anos 30 ao Armagedon**. Porto Alegre: Folha da História, 2000.
- RIBEIRO, E. T. **Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1989.
- RUPERT, Mark. **Producing hegemony: the politics of mass production and american global power**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SANTOMAURO, Fernando. **De Brésil to Brazil. A política cultural como instrumento de poder: os casos de França e Estados Unidos no Brasil na primeira metade do século XX**. In: A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural Hugo Rogelio Suppo, Mônica Leite Lessa [org.] . Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Paradigma e história: a ordem burguesa na imaginação social brasileira**. In SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Roteiro bibliográfico do pensamento político-social brasileiro (1870-1965). Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Editora UFMG e Casa de Oswaldo Cruz, 2002.
- SARAIVA, José Flávio Sombra. **Relações internacionais. Dois Séculos de História**. Brasília: IBRI, 2001.
- SASSOON, Anne Showstack. **Gramsci's politics**. New York: St. Martin's Press, 1980.
- SCHLESENER, A. H. **Hegemonia e Cultura: Gramsci**. Curitiba: UFPR, 1992.
- SEITENFUS, Ricardo. **O Brasil de Getúlio Vargas e a formação dos blocos (1930-1942)**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- _____. **O Brasil vai à Guerra: O processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial**. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.
- SELCHER, Wayne A. **Brazil's multilateral relations between First and Third Worlds**. Boulder: Westview Press, 1978.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (org.). **A quarta dimensão das relações internacionais: A dimensão cultural**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- STEINERT, Marlis G. **A decisão em matéria de política externa: Ensaio sobre a utilização das teorias**. In: DUROSELLE, Jean Baptiste. *Todo Império Perecerá*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

- STUART, Ana Maria. **Precedentes históricos da integração hemisférica**. In: J.A. Gulhon de Albuquerque e H. Alternane de Oliveira, Alca : Relações Internacionais e sua construção jurídica. Aspectos Históricos, jurídicos e sociais. São Paulo, FTD, 1998.
- SVARTMAN, Eduardo Munhoz. **O pragmatismo brasileiro na cooperação militar com os Estados Unidos**, nas décadas de 1930 e 40. In: Revista Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXIV, n. 1, p. 76-91, junho 2008.
- _____. **As orientações fundamentais da política externa do primeiro governo Vargas**. Anos 90, Porto Alegre, 1996.
- TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIANNA, Luiz Werneck. **A revolução passiva. Iberismo e americanismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Iuperj/Revan, 1997.
- VIEIRA, Cesar Romero Amaral. **Americanismo x iberismo: a influência do modelo educacional norte-americano no final do século XIX**. Horizontes, vol. 26, No. 1, jan-jun. 2008.
- VIGEVANI, Tullo. **A Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Moderna, 1991.
- VILLELA, Suzigan. **Política do governo e crescimento da economia brasileira, 1889-1945**. Rio de Janeiro: IPEA/INPES, 1973.
- WATSON, Adam. **The evolution of international society: a comparative historical analysis**. London and New York: Routledge, 1992.

Periódicos Consultados

A Cena Muda
A Manhã
A Noite
Careta
Clima
Diário da Noite
Diretrizes
Dom Casmurro
Fon-Fon
Jornal do Brasil
O Globo Expedicionário
O Malho