

A NOVA LITERATURA DE VIAGEM: ZÉ CARIOCA COMO PERSONAGEM GEOGRÁFICO

NEW TRAVEL LITERATURE: ZÉ CARIOCA AS A GEOGRAPHIC CHARACTER

Nícollas Cayann¹

Mestre em Literatura Comparada
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
(nicollascayann@gmail.com)

RESUMO: Alicerçado em textos brasilianistas e decoloniais (campos férteis das Relações Internacionais, tanto quanto da Literatura), o presente artigo analisa Zé Carioca como personagem geográfico, com base estrutural na obra de animação cinematográfica *Saludos Amigos* (1942) e com suporte conceitual de Leonardo Name, e faz uma aproximação do filme com os conceitos teóricos de Literatura de Viagem. Partindo do pressuposto apontado por Bethell (**O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica**, 2009) de que o Brasil é visto pelo norte global como parte da América Latina a partir da década de 1940, o trabalho que segue esse resumo busca elucidar a relação da política de boa vizinhança executada pelos Estados Unidos durante a década de 40 e demonstrar o conteúdo imagético referente à ideia de latinidade e tropicalidade do Brasil presentes na obra supracitada.

Palavras-chave: O Brasil Latino. Relações Internacionais. Literatura de Viagem. Política de Boa Vizinhança.

ABSTRACT: Based on decolonial and brazilianist texts (fertile fields of International Relations as well as Literature), the present paper analyzes Zé Carioca as a geographic character, with structural basis in the animation *Saludos Amigos* (1942) and conceptual support in the work of Leonardo Name, the text does an approximation of the film with the theoretical concepts of Travel Literature. Starting from the assumption pointed out by Bethell (*Brazil and the idea of "Latin America" in historical perspective*, 2009) that Brazil is seen by global North as part of Latin America from the 1940s, the work that follows this abstract seeks to elucidate the relation of the good neighbor policy pursued by the United States during the 1940s and to demonstrate the image content related to the idea of latinity and tropicality of Brazil present in the aforementioned work.

Keywords: Latin Brazil. International Relations. Travel Writing. Good Neighbor Policy.

A nova literatura de viagem

A literatura de viagem é um gênero literário que engloba vários aspectos do outro: as descrições de aspectos naturais, indumentárias, religiões, sistemas de governo, idiomas, entre outras variáveis, são pilares da escrita de viagem, que narra e descreve o outro e seus arredores (em geral exógenos ao escritor). Aproveitando o amplo escopo da literatura de viagem o objetivo do artigo é analisar o objeto fílmico²

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria

² A análise que faço neste artigo corre o risco de soar lacunosa. Explico: analiso um objeto fílmico apenas com o auxílio de teoria literária, especificamente de literatura de viagem, e não posso fazer o

através da teoria de literatura de viagem, fazendo assim uma abordagem interdisciplinar sobre a ideia de narrativa.

Existem vários aspectos muito caros à literatura de viagem: a etnografia em si é muito presente na ideia que vigora de literatura de viagem; em algumas óticas, a literatura de viagem deve ser estritamente etnográfica e essencialmente descritiva. Durante o Renascentismo, por exemplo, a geografia e a cosmografia foram utilizadas como sintetizadoras da descrição de mundo existente. As características estruturais da literatura de viagem são severamente discutíveis, pois, o gênero abarca uma diversidade de formatos discursivos gerando assim uma polissemia de estruturas narrativas. Logo, definir tal gênero literário através de definições arcaicas de estruturas estilísticas é pouco sensato.

As formas mais tradicionais de literatura de viagem foram financiadas para obter resultados (informações) que acabavam por gerar certo poder aos colonizadores. Essa busca pela informação como forma de poder é um dos unificadores do gênero em solo europeu. Os aspectos naturalistas do século XVIII acabaram por influenciar aquilo que seria a etnografia do século seguinte, o que vinha como um acordo científico contra o senso comum (RUBIÉS, 2002). Alguns dos aspectos primários do gênero são a descrição e a voz do viajante, mas ao longo dos anos, a presença dos relatos etnográficos se tornou cada vez mais forte: veja-se a citação de Joan P. Rubiés presente na coletânea **The Cambridge Companion to Travel Writing**:

Travel Writing, the varied body of writing that takes travel as an essential condition of its production, appears in so many forms that it is best defined in its plurality. Ethnography is central to some forms, clearly secondary to others, and sometimes entirely absent (RUBIÉS, 2002, p. 244)³.

uso de trechos imagéticos do filme em questão em função dos direitos autorais. Contudo, faço a análise embasada em aspectos narrativos e para tanto me aproprio da ideia de teorias interdisciplinares.

³ A literatura de viagem, o variado corpus textual que utiliza a viagem como condição essencial de sua própria produção, surge em formas tão distintas que é melhor definido pela sua pluralidade. Etnografia é central em alguns formatos, claramente secundária em outro, e às vezes completamente inexistente (RUBIÉS, 2002, p. 244, tradução minha).

A etnografia (como relato descritivo de diversas etnias, culturas e suas características antropológicas e sociais), assim como a etnologia (estudos etnográficos), são fenômenos fortes no século XIX e cruciais para o desenvolvimento de uma “história da humanidade”. A versão etnográfica de *Travel Writing* é vista sim como uma evolução do gênero porque aborda de forma mais pontual, organizada e cronológica as temáticas de interesse do viajante (ou do investidor), mas isso não quer dizer que os aspectos etnográficos mais corriqueiros (língua, estruturas políticas, condições religiosas, hábitos alimentares e afins) fossem ausentes nas descrições mais antigas; muitos destes aspectos já são descritos desde Marco Polo, e não se pode esquecer a preocupação cultural e linguística dos padres jesuítas em suas missões (embora todo esse conhecimento fosse uma ferramenta de poder e não de empoderamento).

A história do mundo moderno está escrita não apenas em línguas europeias, mas especificamente em línguas colonizadoras (MIGNOLO, 2008). Então, é impossível que a voz do viajante seja imparcial. As descrições e relatos de viagem mais trabalhados tratam de comunicar ao mundo todo quem são os “outros”, um trabalho em que, de forma exógena, descreve o estrangeiro, e de forma endógena, se define em contraposição a esse estrangeiro. Nas produções mais modernas, pós-descobrimto, os pontos de partida e de chegada certamente sofreram certas mudanças, as novas leituras deram suporte para averiguação de novas problemáticas geográficas, identitárias e descritivas. Este artigo leva em conta as dinâmicas às quais os novos escritores viajantes estão submetidos, e por tanto considera as mutações que os relatos de viagem sofreram durante os anos.

Na atualidade existem diversos livros-guias de viagem que indicam locais para hospedagem, visita e alimentação. Blogs que descrevem viagens, propostas de roteiros, etc. E mais recentemente contas no Instagram, Youtube, e outros aplicativos, que promovem diversos formatos de relatos de viagem. Isso nos leva a outro ponto: nem todo relato de viagem é, necessariamente, literatura de viagem. Contudo, além da produção midiática, a produção literária também está subordinada ao novo, e, portanto, proponho uma análise do relato de viagem de cunho cinematográfico *Saludos Amigos* (1942), produção da Disney, como uma narrativa de viagem através de parâmetros teóricos comuns à ideia de literatura de viagem.

Antes de adentrar os parâmetros específicos do **The Cambridge Companion to Travel Writing**, menciono o financiamento: assim como os relatos de viagem mais tradicionais eram fomentados, financeiramente, pela corte/elite para resultados/poder, em forma de conhecimento, daquilo que seriam os outros, o filme selecionado foi executado com apoio financeiro do **Office of the Coordinator of Inter-American Affairs** (OCIAA), com o intuito de promover um estudo etnográfico de linguagem acessível para agregar a proposta de política de boa vizinhança desenvolvida pelo governo americano na época (MACCARI FERREIRA, 2008). Isto é: apresentar ao público estadunidense os latino-americanos, promovendo assim uma eficácia mais plausível das políticas de boa vizinhança que vigoravam no período (começo dos anos 1930 até a metade da década de 1940). Adiciono também a importante marca dos relatos paisagístico e etnográfico, facilmente compreendido em **Saludos Amigos**, que demonstra a evolução do *travelogue*. Esses estilos de descrição eram conferências corriqueiras em solo europeu e estadunidense mesmo antes do surgimento do cinema. Entre os anos 1902 e 1903, a prática ficou mais popularizada utilizando as imagens cinematográficas como uma ferramenta que ajudava na transmissão da mensagem (NAME, 2013). Além disso, Sherman (2002) faz uma categorização muito interessante de diversos estereótipos de viajantes, e a última categoria (estão postas quase que cronologicamente) é a dos cientistas. Essa categoria engloba acadêmicos de diferentes áreas que eram levados nas viagens com o propósito de dar maior veracidade e cientificidade aos relatos de viagem, de modo que as etnografias e os desenhos antes feitos por amadores agora eram designadas a estudiosos. No filme **Saludos Amigos**, os desenhistas, produtores, roteiristas e cineastas da Disney são trazidos para América Latina com o objetivo de recolher material para descrever a região no filme (vide a explicação dada nos minutos iniciais do longa-metragem).

Sherman separa alguns pontos importantes, demonstrando fatores importantes e comuns no formato atual de literatura de viagem. Aproximo o filme à ideia de Literatura de Viagem da seguinte maneira: 1) Justificativa: a justificativa da viagem é um tema recorrente no começo dos relatos. Uma explicação dizendo os motivos do viajante, e a forma como a viagem foi financiada. Não por acaso, o filme que será analisado preenche este quesito, já que logo no começo do filme surge uma explicação da viagem, os cartunistas e funcionários da Disney tem o objetivo de

retratar os latino-americanos; 2) *Report*: os relatos mais antigos eram produzidos como poemas, contos, e relatórios romantizados. O formato do filme é um relatório no qual a narrativa se integra com os aspectos etnográficos, geográficos e históricos remontando uma das típicas estruturas de narrativa aplicada na literatura de viagem; 3) Etnografia: o relatório de cunho etnográfico ganhou muita força no gênero e se tornou um foco central dos relatos (o filme tem descrições muito interessantes de vestimentas, hábitos alimentares, e culturais no geral), e o caráter etnográfico fica bem claro em **Saludos Amigos** (1942); 4) Variações entre 1ª e 3ª voz: alguns relatos mais antigos eram feitos completamente em 1ª pessoa, mas talvez em função da elaboração científica, a 3ª voz começou a ser mais presente. Os relatos ditos como atuais trabalham com uma mescla dessas vozes, e este é outro ponto que o filme contempla; 5) Mapas: embora uma ferramenta óbvia para o gênero, os mapas não eram usados com tanta frequência no passado devido ao seu alto valor de produção, mas nas produções mais atuais os mapas são bem recorrentes, e no filme **Saludos Amigos** (1942) toda a transição de um país para outro é feita através de uma planificação do globo que permite aferir o trajeto que será percorrido; 6) Ilustrações: graças à influência do naturalismo e do cientificismo, as ilustrações de flora e fauna, principalmente, são muito presentes no gênero. A Disney enviou um grupo seletivo de cartunistas para produzir as ilustrações necessárias ao longa-metragem, e boa parte destas questões é explicada no próprio filme. Suponho que a versão cinematográfica moderna dos relatos de viagem seja uma mistura de documentário com longa-metragem.

A execução deste projeto possibilitou aos Estados Unidos descrever os latino-americanos ao público estadunidense. Isto não se fez apenas com esta obra, mas sim com o auxílio de uma tradição de representações. Devido ao contexto político da época, é plausível questionar os parâmetros desta descrição, e devido ao contexto identitário que contorta as flexíveis linhas da identidade latino-americana, é de grande relevância indagar da representação da ideia de Brasil no filme.

O Brasil Latino e a tropicalidade nas lentes dos Estados Unidos

A ideia de latinidade na América “Latina” é, e sempre foi, tema de intenso debate. A ideia de América Hispânica surge como resistência ao termo América para

definir a América do Norte pós-colonial, cada vez mais se direcionando para uma América do Norte imperialista, principalmente sob o efeito da Doutrina Monroe (SEITENFUS, 2003). Foi entre a primeira e a segunda metade do século XIX que o nome América Hispânica se solidificou como designador das (agora ex) colônias espanholas no continente americano, e ainda foram necessários mais alguns anos para que finalmente surgisse a terminologia de América Latina (BETHELL, 2009). O primeiro registro do termo América Latina surgiu em meio aos pensadores francófonos, mas foi cunhado por um poeta colombiano chamado José Maria Torres Caicedo (ARDAO, 1965) que publicou, em 1857, o poema **Las dos Américas**. É intrigante que um nome tão eurocêntrico e colonizado tenha tomado tanta força e proporção em uma região onde se buscava, com toda a vertente revolucionária da época, libertar-se da metrópole, isso aponta para uma supremacia das *elites criollas*⁴ (MIGNOLO, 2005). No período de criação da ideia de América Latina, as Relações Internacionais do Brasil com os vizinhos hispânicos não eram tão fortes (DORIATIOTO, 2011).

A ideia de latinidade na América Latina foi instituída com certo vínculo com a ideia de raça. Desde seu registro mais antigo se tratava de “*La raza de la América Latina*” (CAICEDO, 1857). Na visão de Bethell, a conceituação de América Latina também se dá através de um conceito de raça (não somente): “o conceito de ‘race latine’, que é diferente do ‘race’ anglo-saxão, foi primeiro concebido em **Lettres sur l’Amérique du Nord** (1836) escrito por Michel Chevalier (1806 – 1879)” (BETHELL, 2009, p. 290). O brasilianista ainda traz em seu texto mais alusões à ideia de raça latina:

Filhos do mesmo continente, quase da mesma terra, oriundos de povos em suma da mesma raça ou pelo menos da mesma formação cultural, com grandes interesses comuns, vivemos nós, latino-americanos, pouco mais que alheios e indiferentes uns aos outros, e nos ignorando quase por completo (BETHELL, 2009, p. 304).

Da forma similar ao constructo latino-americano, a conceituação de tropicalidade está diretamente relacionada aos pressupostos paisagísticos. A tropicalidade é uma ideia também imagética, ligada à ideia de paisagem tropical. Essa

⁴ Termo utilizado por Walter Mignolo para designar os “latino-americanos” de origem europeia.

imagem de coqueiros, água fresca, belas praias, brisas, e muitas aves, que compõe o repertório tropical é uma ideia identitária produzida de forma exógena para toda uma região (ARNOLD, 1996). É importante salientar que latino e tropical não são necessariamente oposições, mas são construtos diversos, e o que questiono aqui são as escolhas de representações feitas pela Disney. É possível dizer que o Brasil já é visto, pelos EUA, como parte da América Latina na década de 1940. Prova disso são os filmes produzidos pela Disney com verbas liberadas pelo governo americano através do OCIAA. Contudo, a descrição do Brasil no contexto latino-americano destoa um pouco da ideia de latinidade, em contrapartida conversa bastante com a ideia de tropicalidade.

A análise fílmica dar-se-á em torno da personagem Zé Carioca como personagem geográfico. Existem personagens que, de forma icônica, se tornam alegorias representativas de uma paisagem, ou de um espaço. Assim como existem personagens históricos, esses ícones ficam inseparáveis da associação direta com uma específica ideia de espaço:

Não só no cinema, mas em outras formas de arte como a literatura ou os quadrinhos, existem personagens aos quais estão indissociavelmente ligados determinados espaços [...] estabeleço aqui o termo personagem geográfico, considerando-os como personalidades, reais ou não, que possuem associação direta e inseparável com determinado(s) espaço(s) e determinadas práticas no(s) mesmo(s) (NAME, 2007, p. 2).

A estrutura da criação, caracterização e projeção do personagem geográfico faz com que ele mesmo seja uma representação do espaço. A relação dos personagens geográficos com o cinema é, imagetivamente, mais forte e tende a ser estereotipada (NAME, 2007). Zé Carioca é um personagem geográfico que, graças às Relações Internacionais dos EUA nos anos 1940, projetou uma imagem de brasilidade pelo mundo todo. Os primeiros filmes hollywoodianos que utilizaram o Rio de Janeiro como cenário não eram fruto da ideia de elogiar aos sul-americanos, foi só mais tarde com a política da boa vizinhança que isso mudaria (FREIRE-MEDEIROS, 2005). O cinema Disney, nos anos 1940, foi bastante político, e algumas das obras mais significativas da época são curtas-metragens bem polêmicas, como: **Ferdinand, The Bull** (1938) – um curta baseado no livro infantil **O touro Ferdinando** (1936), escrito pelo autor Munro Leaf e ilustrado pelo desenhista Robert Lawson, que versava sobre

a história de um touro espanhol que não gostava de touradas. Ou seja, a história de um touro pacifista publicada em plena guerra civil espanhola, e o curta foi ao ar um ano antes do final da guerra; **Der Fuehrer's Face** (1943) – um curta de oito minutos originalmente nomeado de **Donald Duck in Nutzi Land**, trata-se de uma chacota de Hitler e da propaganda nazista. Datam deste mesmo período as obras cinematográficas em que Zé Carioca atua como personagem central. A primeira intitulada **Saludos Amigos** (1942) e a segunda chamada **The Three Caballeros** (1944). Existem vários aspectos muito interessantes nos dois filmes, mas, devido ao fôlego do artigo, me centro principalmente nas questões de latinidade e tropicalidade atribuídas ao Brasil no filme **Saludos Amigos**.

A primeira frase do narrador, exógeno à cena, é a seguinte: *“here’s an unusual expedition. Artists, musicians and writers, setting out for a trip through Latin America, to find new personalities, music and dances for their cartoon films. So adiós Hollywood and Saludos Amigos”*⁵. Já na abertura do longa-metragem fica determinado que a viagem será feita em solo latino-americano, e, não por acaso, o Brasil está em primeiro plano no mapa ilustrado que segue a sequência da primeira cena. O narrador anuncia de forma determinante quais lugares da América Latina serão visitados, e o Brasil é citado junto aos irmãos da antiga América Hispânica (Argentina, Bolívia, Chile).

As narrativas imagéticas disponibilizadas no filme tratam de descrever o típico latino-americano. A geopolítica que contorna os frames do filme descreve, de forma lúdica, os latino-americanos da Bolívia, do Peru e do Chile parece conversar bastante com a ideia vigorante de latinidade, até mesmo a do gaúcho que representa os argentinos no longa conversa bastante com alguns princípios de latinidade (questão idiomática, raça, estilo de vida). Uma rápida análise pelas imagens faz perceber que existe um foco na ruralidade dos ambientes. Mesmo a própria Argentina (que o filme salienta a existência de Buenos Aires, como uma grande metrópole que encantou os cartunistas) é descrita de forma especificamente rural.

Tudo parece em constante debate com a latinidade desde que, é claro, seja aceitável o espaço para as singularidades de cada região. Porém no final do longa-metragem chega-se à descrição etnográfica do Brasil, e então as coisas ficam um

⁵ Aqui temos uma expedição inusitada. Artistas, músicos e escritores, partindo para uma viagem pela América Latina, para encontrar novas personalidade, músicas e danças para seus filmes de animação. Então *adiós Hollywood* e *Saludos Amigos* (tradução nossa).

pouco diferentes. As cenas de abertura da chegada ao Brasil são clichês costumeiros (todas as representações de identidade nacional no filme são clichês). Trata-se de uma chegada ao Rio de Janeiro apresentado, logicamente, pela tríade imagética que representa o Rio: Corcovado, Pão-de-açúcar e Copacabana. É na cidade maravilhosa que vai surgir o personagem geográfico Zé Carioca. Os primeiros traços feitos pelos desenhistas da Disney já demonstram um afastamento da ideia de latinidade e uma aproximação da ideia de tropicalidade (abundância de fauna e flora). Esta construção imagética feita através do olhar exógeno tenta reconstruir o Brasil como paraíso perdido (FREIRE-MEDEIROS, 2005). Há um câmbio drástico na palheta de cores que vinha utilizando cores arenosas e agora passa a utilizar cores muito vibrantes. Em meio aos desenhos que são mostrados na cena aparece um *sketch* de um papagaio que, com a indumentária apropriada, veio a se tornar Zé Carioca (ou *Joe Carioca* em inglês). Na continuação da cena, é explicado o motivo da escolha do papagaio para figurar o personagem brasileiro, que é atribuído ao fato de a ave ser central nas piadas brasileiras.

As imagens nunca são “reais”, as paisagens e personagens geográficos são *etnicizados*⁶, estereotipados. Fenotipicamente, poderia ser qualquer região do Brasil a ser representada no filme, pois um dos mapas que surgem enquanto o avião se aproxima do Rio de Janeiro, deixa evidente que os cartunistas sabiam da existência de outras regiões brasileiras como Porto Alegre e São Paulo. Contudo, só o Rio tem a cara do Brasil, só o carioca tem toda essa rentável face brasileira (mais forte ainda na época).

O filme continua e demonstra um pouco de samba, algumas filmagens carnavalescas, fala de alguns nomes importantes da música brasileira, e ao som de **Aquarela do Brasil** de Ary Barroso (1939), a paisagem brasileira é apresentada ao espectador. Uma paisagem completamente tropical. Papagaios falantes, patos falantes, podem ter tanto efeito quando um ser humano em um filme corriqueiro. Existiu uma ideia, em algum momento da história, de que a animação era feita exclusivamente para crianças e de que esse tipo de produção era livre de *insites* políticos ou áreas afins. Todavia, como já foi mencionado no corpo do artigo, as

⁶ Neologismo para designar aquele que sofre o processo de ser enquadrado em uma etnia.

imagens não são neutras, bem pelo contrário são nutridas de diversos significados (DORFMAN e MATTELARTE, 1972).

Ao final de **Aquarela do Brasil**, que não foi apenas executada musicalmente como também foi pintada na tela do cinema, o conhecidíssimo Pato Donald chega às terras brasileiras. Seria muito ousado dizer que Pato Donald é um personagem geográfico, visto que ele já foi deslocado do seu contexto original diversas vezes e já interpretou vários papéis; ele ocupa quase o papel de um “ator” cartoonizado, mas nesta obra em específico ele atua como uma alegoria que representa os EUA. Já Zé Carioca, de fato um personagem geográfico que representa o Brasil – mesmo que seja categorizado no começo do filme como latino, é descrito como *tropical* apenas. A amizade que o filme promove entre os dois personagens é exatamente a mensagem da política de boa vizinhança ministrada pelo governo americano na década de 1940 através do OCIAA. A mensagem é clara: os EUA é “amigo” da América Latina⁷. De acordo com Bianca Freire-Medeiros:

“*Aquarela do Brasil*”, o “hino nacional” incluído no filme *Alô Amigos* (1943), exaltava precisamente um país de coqueiros e mães-pretas, “o país do samba e do pandeiro. *Alô Amigos*, é importante lembrar, foi produzido pelos estúdios Walt Disney sob a supervisão direta de Nelson Rockefeller. O filme que mistura atores e desenho animado, marca a estreia de Zé (Joe) Carioca, um papagaio malandro e tagarela que se tornaria extremamente popular no Brasil. A intenção de Disney e Rockefeller era oferecer um produto que combinasse entretenimento e valores educativos, ao mesmo tempo em que era veiculada uma imagem do Brasil favorável ao Estado Novo. Apesar de Zé Carioca celebrar o malandro, sempre disposto a abrir mão do trabalho para gandaia, o filme como um todo foi visto pelo governo brasileiro como um retrato positivo do país, apesar (ou por causa) da ausência de atores negros em papéis proeminentes (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 21).

O filme encaminha-se para o seu final com uma cena em que Zé Carioca leva Donald para beber cachaça, e a cena de encerramento é ao som de **Aquarela do Brasil** e algumas sombras dançantes, e sendo uma destas sombras a silhueta de Carmen Miranda. É muito curioso notar como estereótipos conseguem diagnosticar,

⁷ Necessário mencionar que durante o período de fortificação da América Hispânica (que depois viria a ser Latina) o Brasil não exercia similaridades de agendas, não fala espanhol, se encontrava levemente deslocado do centro da latinidade (geográfico), mas principalmente: era aliado dos EUA e tinha políticas internacionais bastante condizentes com o norte global, bem ao contrário da América Hispânica (CAYANN, 2015).

para o mundo todo, uma identidade única e promovê-la por décadas. Recentemente, a Disney produziu mais filmes falando sobre o Brasil que se passavam exatamente no Rio de Janeiro, e cujos personagens eram, mais uma vez, aves. Me parece que as estruturas de representação continuam as mesmas.

Desfecho do país tropical

Quando, no segundo capítulo de *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Mignolo (2007) fala do surgimento de América Latina, o autor aponta como esse processo foi inserido no paradigma colonial e explica como essa formação ocultou algumas narrativas em sua representatividade. Na sequência do texto, o autor pontua enfaticamente que o constructo da ideia de América Latina não se dá apenas pela língua, ou apenas pelo fator geográfico, cultural, político, religioso, mas sim por um conjunto desses fatores que veem a desembocar na identidade latino-americana. Ainda que a escrita de Mignolo seja muito clarificadora e capaz de debater e conversar com vários tipos distintos de saber, o escritor da decolonialidade não deixa expresso quais desses fatores ou quantos deles um país/região necessita para ser parte da América Latina.

A latinidade é uma identidade em construção, e a América Latina é uma ideia que ainda sofre processos de modificação constantes; pensar que o Brasil (um dos últimos países a embarcar e fazer parte da ‘tripulação’ latino-americana) teria sua latinidade consolidada é algo pouco plausível. Da mesma forma, negar completamente esta latinidade, como fez Bethell em 2009 no texto **O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica**, é demasiadamente severo. De acordo com os dados levantados neste artigo, fica evidente que na obra cinematográfica **Saludos Amigos** (1942) o Brasil é descrito como tropical (imageticamente), e isso se deve ao fato de que existe um repertório paisagístico da tropicalidade que é mais consolidado e mais assimilável ao Brasil (Rio de Janeiro, neste caso).

No filme, o personagem Zé Carioca desempenha um papel icônico que os demais personagens latino-americanos produzidos pelos cartunistas da Disney não representam. É necessário salientar que a imagem hollywoodiana do Rio não fica longe da projeção que os próprios brasileiros enfatizavam na época:

A ausência paradoxal de artistas negros não é uma característica exclusiva dos musicais hollywoodianos, e a imagem do Rio como espaço de contrastes, mas nunca de antagonismos, foi explorada tanto por Hollywood quanto pelas agências governamentais brasileiras. Qualquer tentativa de diferenciação desse padrão se tornava alvo de boicote nos dois continentes (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 59).

Permito-me alocar a trupe de cartunistas e produtores da Disney em uma das categorias de escritores viajantes de Sherman (2002), diria que são parte da categoria de “cientistas” visto que são profissionais/acadêmicos selecionados para realizar a descrição do latino-americano. E, através das reflexões já trazidas no primeiro capítulo, é possível categorizar o filme **Saludos Amigos** (1942) mesmo com suporte teórico da Literatura de Viagem, e devido ao aspecto de disputa de poder que se estabelece na narrativa em função da política de boa vizinhança, me atrevo a dizer que o filme se assemelha bastante aos relatos de viagem mais tradicionais do gênero europeu. A política da Boa Vizinhança pintou a América Latina como amiga dos Estados Unidos, a descrição do outro sempre é uma reflexão de poder, e neste caso uma questão de geopolítica da imagem já que este artigo é desenvolvido com base em narrativas verbais e imagéticas.

Negar a latinidade do Brasil seria um ato muito abrupto, por outro lado abraçar as “aves que aqui gorjeiam” não destrói, necessariamente, a identidade brasileira e sua relação com os vizinhos hispânicos⁸. Os aspectos da latinidade brasileira se mostraram muitos mais firmes, diplomaticamente pelo menos, durante os anos 1980 e 1990. A aproximação antes tida como “romântica” passa a ter firmes propósitos políticos, diplomáticos e amplamente culturais, além, é claro, de econômicos (BUENO, RAMANZINI e VIGEVANI, 2014). Embora exista uma constante distinção do Brasil na narrativa que constrói a identidade latino-americana, o ‘país tropical e bonito por natureza’ é sim latino-americano.

⁸ Não quero, de forma alguma, inferir que a *tropicalidade* e a *latinidade* não podem conviver de forma harmoniosa. Minha observação vai no sentido de salientar que, no filme analisado, da palheta de cores às estruturas de representação, existe uma constante padronização através do viés da latinidade naquilo que tange narrar os latinos de origem hispânica; ao tratar do Brasil a coloração do filme muda drasticamente, e não sugiro aqui que a *tropicalidade* impede o Brasil de ser entendido como parte da América Latina, mas friso que neste filme em questão os atributos imagéticos da ideia de tropical diferenciam, de certo modo, o Brasil dos demais países latino-americanos que compõem o filme.

Referências

ARDAO, A. **Genesis de la idea y el nombre de America Latina**. Montevidéo: CELARG, 1965.

ARNOLD, D. **La naturaleza como problema histórico: el medio, la cultura y la expansion de Europa**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001 [1996].

BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, v. 22, n. 44, Rio de Janeiro, 2009, p. 289-321. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v22n44/v22n44a01.pdf>> Acesso em: 05 junho de 2018.

BUENO, C.; RAMANZINI, H.; VIGEVANI, T. Uma perspectiva de longo período sobre a integração Latino-americana vista pelo Brasil. **Revista Contexto Internacional**, v. 36, n. 2, Rio de Janeiro, 2014, p. 549-583. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cint/v36n2/0102-8529-cint-36-02-0549.pdf>> Acesso em: 05 junho de 2018.

CAYANN, N. De América “Hispanica” à “Latina”: O Brasil como parte da ideia de América latina. **Portales Journal**. v. 2, n. 1, Nova York, 2017, p 7-21. Disponível em: <https://issuu.com/portalesjournal/docs/portales_special_issue_layout_final> Acesso em: 05 junho de 2018.

CHEVALIER, M. **Lettres sur l’Amérique du Nord**. Bruxelas: Société Belge de Librairie, 1836.

DER FUEHRER’S FACE, Direção: Jack Kinney. Produção: Walt Disney, Estados Unidos - 1943. 8 minutos, som, cor. Distribuição: RKO Pictures.

DORATIOTO, F. M. O. **América do Sul e a integração regional**. Brasília: FUNAG, 2011.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. **How to Read Donald Duck**. Nova York: I.G. Editions, 1975 [1972].

FERDINAND THE BULL, Direção: Dick Rickard, Produção: Walt Disney, Estados Unidos - 1938. 7 minutos e 14 segundos, som, cor. Distribuição: RKO Pictures.

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

LEAF, M. **O touro Ferdinando**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017 [1936].

MACCARI FERREIRA, A. **O Cinema Disney agente da história: A cultura nas Relações Internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina**. Dissertação de Mestrado (Integração Latino-Americana). Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, 2008, p. 145. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9696/ALEXANDREMACCARIFERREIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 05 junho de 2018.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. 1ªed. Barcelona: Gedisa, 2005.

MIGNOLO, Wa. Novas Reflexões sobre a “ideia de América Latina”: a direita, a esquerda e a opção descolonial. **Caderno CRH**, v. 21, n. 53, Salvador, 2008, p. 239-252. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v21n53/a04v21n53.pdf>> Acesso em: 05 junho de 2018.

NAME, L. Geopolítica da Imagem e a geografia de Indiana Jones. **Abordagens geográficas**, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, 2010, p. 43-70. Disponível em: <http://abordagensgeograficas.geo.puc-rio.br/media/Artigo_3.pdf> Acesso em: 05 junho de 2018.

NAME, L. Personagens geográficos como escala de análises de filmes. In: **Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las Geografías Económicas y Políticas**. Buenos Aires, 2007.

RUBIÉS, J-P. Travel Writing and ethnography. In: HULME, Peter e YOUNGS, Tim. **The Cambridge Companion to Travel Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SALUDOS AMIGOS, Direção: Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske e William Roberts. Produção: Walt Disney, Brasil - 1942. 54 minutos, som, cor. Distribuição: RKO Pictures.

SEITENFUS, R. **A Construção da ALCA: Doutrina Monroe, Destino Manifesto ou integração soberana?** São Paulo: Manole, 2003.

SHERMAN, W. Strirrings and searchings. In: HULME, P. e YOUNGS, T. **The Cambridge Companion to Travel Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

THE THREE CABALLEROS, Direção: Norman Ferguson. Produção: Walt Disney, EUA - 1945. 52 minutos, som, cor. Distribuição: RKO Pictures.

TORRES CAIEDO, J. M. **Las dos Américas**. Correio Ultra-marino, 1857. Disponível em <<http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>> acesso em: 17 de agosto de 2015.

Recebido em 19 de abril de 2019
Aprovado em 09 de outubro de 2019