

# Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 191, 2020: Carmen Miranda.

Redaktion und Copyright dieser Ausgabe: Hans J. Wulff u. Ludger Kaczmarek.  
ISSN 2366-6404.

URL: [http://berichte.derwulff.de/0191\\_20.pdf](http://berichte.derwulff.de/0191_20.pdf).

 CC BY-NC-ND 4.0.

Letzte Änderung: 25.02.2020.

## Carmen Miranda: Ein bio-biblio-filmographisches Dossier Zusammengestellt v. Hans J. Wulff

Inhalt:

- |   |      |
|---|------|
| 1. Die Frau mit dem Tutti-Frutti-Hut. Carmen Miranda – Showstar und <i>Brazilian Icon</i> | [1]  |
| 2. Bibliographie  | [6]  |
| 3. Filmographie   | [18] |
| 4. Diversa  | [26] |

### 1. Die Frau mit dem Tutti-Frutti-Hut. Carmen Miranda – Showstar und *Brazilian Icon*

Carmen Miranda

\* 9.2.1909 in Várzea da Ovelha e Aliviada, concelho [Kreis] de Marco de Canaveses, Portugal

† 5.8.1955 in Beverly Hills, USA

eigentlich: Maria do Carmo Miranda da Cunha

Carmen Miranda wurde als zweites von sechs Kindern von José Maria Pinto da Cunha und Maria Emilia Miranda (da Cunha) in Portugal geboren, jedoch zog die Familie nach Brasilien, noch bevor Carmen ein Jahr alt war, und ließ sich in Rio de Janeiro nieder. Im Alter von fünfzehn Jahren begann sie, in einem Modegeschäft als Hutmacherin zu arbeiten. Bald danach machte sie sich als Hut-Stylistin erfolgreich selbständig. Schon mit siebzehn machte sie in kleinen Rollen ihre ersten Erfahrungen als Schauspielerin. Auch als Sängerin gewann sie schnell lokale Aufmerksamkeit und nahm 1929 mit dem Komponisten Josué de Barros ihre erste Schallplatte auf (mit der Samba „Samba Não Vá Sim’bora“ und dem Choro „Se o Samba É Moda“). Mit der Komposition „Taí (Pra Você Gostar de Mim)“ von Joubert de Carvalho (1930) begann ihre erfolgreiche Karriere in Brasilien. Sie sang, begleitet von der Gruppe *Bando da Lua*, die bekanntesten Kompositionen ihrer Zeit von Assis Valente und Ari (Ary) Barroso. Schnell wurde die gerade 21-jährige zum Musikstar, unterzeichnete einen Zweijahresvertrag mit *RCA Victor* (1930; später: *Odeon Records*), wurde gar 1933 erste Kon-

traktmusikerin der brasilianischen Radiogeschichte, als sie sich für *Rádio Mayrink Veiga* verpflichtete, den populärsten brasilianischen Sender (1937 wechselte sie zu *Rádio Tupi*), und schließlich zur bis dahin höchstbezahlten Radiomusikerin Brasiliens überhaupt.

Die junge Frau hatte bereits in einigen Filmen der frühen 1930er Jahre Nebenrollen als Tänzerin und Sängerin gespielt; 1933 wurde sie zum ersten Mal in einer größeren Rolle als Carnival-Sängerin in dem Musical *A Voz do Carnaval* von Adhemar Gonzaga und Humberto Mauro verpflichtet – der Film enthielt eine ganze Reihe komischer Sketche und musikalischer Einlagen seinerzeit populärer brasilianischer Stars der Populärkultur, zu denen auch Carmen Miranda zählte. Ihre Karriere fußte in den 1930er Jahren hauptsächlich auf einer unübersehbaren Zahl von Konzerten und einer ganzen Reihe von Schallplattenaufnahmen; die Zahl der Filmauftritte ist dagegen übersichtlich, wenngleich sich schon hier Elemente ihrer späteren Hollywood-Erfolge abzeichneten.

Von besonderer Bedeutung ist *Alô, Alô, Brasil!* (1935, João de Barro, Wallace Downey, Alberto Ribeiro), in dem die junge Frau nicht nur als Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin arbeitete, sondern auch die (eigenen und einige der fremden) Kostüme gestaltete. Bekannt wurden vor allem die mit Goldfäden durchwirkten („lamé“) Hosenanzüge, die sowohl Carmen wie ihre sechs Jahre jüngere Schwester Aurora (i.e. Aurora Miranda da Cunha Richaid), die gleichfalls in dem Film mitwirkte, trugen. Die Idee für die Anzüge war der Kostümierung zeitgenössischer Hollywood-Filme abgelauscht, wurde aber übersteigert und karnevalisiert. Als die beiden Schwestern in besagter Kleidung das Lied „Cantoras do Rádio“ vortrugen, zeigte Carmen Miranda bereits artifizielle Übertreibungen in Gestik und Mimik, die sie später in Hollywood perfektionierte – schnell wechselnde Gesichtsausdrücke, schnelle Augenbewegungen, Spiel mit Unheil androhendem Lächeln, exponierte Handgesten, kurz: eine deutlich übertreibende Theatralität des Spiels, das seine Dynamik aus sich selbst und aus der Dramaturgie der musikalischen Nummer gewann und nicht mit der Rahmenhandlung verbunden war. Die Eindruck der Dynamik der Tanzbewegungen ebenso wie das Schema der Langbeinigkeit wurde durch bis zu 18 cm hohe Absätze extremifiziert.

Auch wenn die Extravaganz der Kostüme von Mirandas Bühnenshows bekannt war, wurde *Banana da Terra* (1939, Ruy Costa) zur ersten Manifestation der Künstlerin als Trägerin der später oft so genannten „Obst-Hüte“. Zum Thema wurden sie in dem Lied „The Lady in the Tutti Frutti Hat“ aus Busby Berkeleys Film *The Band's All Here* (1943). Zum ersten Mal trug Miranda das berühmte *baiana costume* in *Banana da Terra* – meist elegante knieumspielende Abendkleider, bauchfrei, mit Puff-Ärmeln; und vor allem mit auf dem Turban kunstvoll arrangierten Pflanzen-, Blumen- und Frucht-Elementen. Gerade der Turban wurde zum ikonischen Teil des Miranda-Images. Sie trug zwar nur zwei Titel im Film vor; der eine nahm unmittelbar Bezug zum „Baiana-Kostüm“ („O Que É Que a Baiana Tem?“ [„What Does the Baiana Have?“]), der andere war der damals populäre Song „O Pirulito“ (dt. svw. „der Lolli“, vorgetragen zusammen mit dem Schauspieler und Sänger Almirante [eigentl. Henrique Foréis Domingues]). Es war das Baiana-Kostüm, das ihre spätere Bedeutung als prototypische Vertreterin der afro-brasilianischen Frauen anbahnte: Sie waren als „Frauen von Baiana“ sprichwörtlich, die seit der Kolonialzeit Früchte und andere Lebensmittel in den Straßen von Salvador da Bahia und Rio de Janeiro verkauften; sie galten zugleich als Priesterinnen der synkretistischen Religion des *Candomblé*, einer afro-brasilianischen Religionsgemeinschaft zwischen Katholizismus und westafrikanischen Volksreligionen (ein Bezug, der in der nordamerikanischen Wahrnehmung der Sängerin aber keine Rolle spielte).

Die Impulse zu dieser so karnevalesk anmutenden Kostümierung entstammten also brasilianischer Volkskultur. Erst viele Jahre später wurde sie ikonischer Teil politischer Bedeutungen, die Miranda zu einem *Brazilian Icon* machten. Nach ihrem frühen Tod in Kaliforni-

en bestand kein Zweifel daran, dass ihr Leichnam nach Brasilien überführt werden müsse (sie wurde auf dem Friedhof São João Batista in Rio de Janeiro beerdigt). Der komplette Nachlass wurde dem *Museu Carmen Miranda* in Rio de Janeiro, das 1976 eröffnet wurde, vermacht. Auch die amerikanische Filmindustrie hat Carmen Miranda zunächst früh, auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit – 1941 war sie der erste lateinamerikanische Star, der Hand- und Fußabdrücke in *Grauman's Chinese Theatre* hinterlassen durfte, und der erste südamerikanische Star, der einen Stern auf dem *Hollywood Walk of Fame* erhielt –, danach aber erst spät geehrt – 1998 wurde die Kreuzung Hollywood Boulevard und Orange Drive in *Carmen-Miranda-Square* umbenannt. Und sie zählt heute zu den 50 größten Leinwandelnden (in der Liste des *American Film Institutes*). 2011 wurde sogar eine Briefmarke mit ihrem Porträt ausgegeben.

Bis heute ist sie aber eine Künstlerin der brasilianischen Populärkultur, die nicht nur vereinnahmt, sondern auch polarisiert. Viele glauben, dass sie zu einem verzerrten Blick auf die kulturelle brasilianische Nation beigetragen hätte; andere verweisen darauf, dass sie ganz im Gegenteil das Land nach der nachkolonialen Anonymität einen international erkennbaren Charakter verliehen habe. Schon nach den ersten US-Auftritten wurde aber in Brasilien und auch in den USA der Vorwurf erhoben, sie gebe sich ganz der Kommerzialität der amerikanischen Unterhaltungsindustrie hin, erzeuge gar ein negatives Erscheinungsbild Brasiliens. Vor allem dem brasilianischen Bürgertum war sie „zu schwarz“, ihre Lieder gehörten dem oft unflätigen Korpus der „Schwarzen Samba“ an; ja, sie gebe sogar einem Rollenbild des *Latino bimbo* Ausdruck. Schon nach einem Besuch in Brasilien im Jahr 1940 wurde sie massiv mit der Ablehnung vor allem der weißen bürgerlichen Oberschicht konfrontiert – und distanzierte sich. Sie antwortete musikalisch: Das Lied „Disseram que Voltei Americanizada“ („They Say I've Come Back Americanized“) thematisierte die Vorwürfe unmittelbar. Und sie verließ das Land, das sie erst 14 Jahre später wiedersah.

Wie Miranda selbst mit den internen Widersprüchen ihrer öffentlichen Persona umgegangen ist, ist bis heute unklar. Da steht der stereotypen Figur der „exotischen Latina“ – heißblütig, in karnevalesk-fröhlichen Kostümen, deren Farbigkeit nach Technicolor verlangte, auf unbestimmbare Weise sexy – die Sinnlosigkeit mancher Texte (wie etwa „Chica Chica Boom Chic“ aus *The Night in Rio* [1941] oder das „Tico-Tico no Fubá“ aus *Copacabana* [1947]) ebenso entgegen wie die Selbstironie vieler Rollen und Performances, bis hin zur parodistischen Karikatur des eigenen Images (man denke an den Song „I Make My Money With Bananas“, 1947). Synkretismus, Pastiche, ein oft undurchsichtiges Spiel mit Tiefenbedeutungen, eine durchgängige Übertriebenheit von Spiel, musikalischem Auftritt und öffentlicher Selbstinszenierung – man könnte der These nachhängen, dass Carmen Miranda oberflächlich Strategien der Postmoderne verwendet hätte, die aber das Spiel selbst zum Geheimnis machen. Es verwundert nicht, dass Miranda auch in den schwulen Subkulturen größte Verehrung erfährt, ähneln doch zumindest auf den ersten Blick die semiotischen Strategien von Auftritt und Kostüm denjenigen der *drag queens*.

Dennoch – Geheimnisse bleiben. Unaufgeklärt ist die Frage, was die Miranda-Figur etwa mit der „Carmen“ aus der Bizet'schen Oper zu tun hat, der sie ihren Spitznamen verdankt, wie an vielen Stellen nachzulesen ist, oder ob sie Kosebezeichnung von ihrem Vater erhielt, der Bizet-Verehrer war. Und auch die öffentlichen Kosenamen „Brazilian Bombshell“ (angeblich in der Presse nach den ersten Auftritten am Broadway erfunden) oder „Pequena Notável“ [„bemerkenswerte Kleine“] (der Sängerin angeblich 1933 vom Radiomoderator Cesar Ladeira zugeordnet) changieren zwischen Bedeutungen, die sich nicht recht fügen mögen.

Die Popularität Carmen Mirandas entsprang aber nicht nur den Bezugnahmen auf den Karneval, sondern vor allem der wachsenden Verbreitung und Beliebtheit der *Samba*, die mit dem erstarkenden Nationalismus während der Präsidentschaft Getúlio Vargas' zusammenhing. Miranda wurde sogar mit dem Slogan-Namen *Cantora do It* geehrt, angesichts der Mischung von Anmut und Vitalität, die ihren Auftritten und Aufnahmen zukäme.

1939 ging Carmen Miranda – angeworben durch den Broadway-Produzenten Lee Shubert, der sie in Rio auf der Bühne gesehen hatte – für ein Gastspiel an den Broadway in New York. Sie kam in die gerade aufflammende Popularität der Latino-Rhythmen und -Tänze hinein, zu deren Erfolg Bandleader wie Xavier Cugat (eigentlich Francisco de Asís Javier Cugat Mingall de Bru y Deulofeu, genannt Cugie, der „Rumba King“ oder „El Rey del Mambo“) beigetragen hatten. Miranda wurde in der aufwendigen Revue *The Streets of Paris* (UA: 29.5.1939; Erstauftritt Miranda: 19.6.1939) mit Luella Gear, Abbott and Costello und anderen dem amerikanischen Publikum in Boston und New York vorgestellt. Sie eroberte sich mit der ihr eigenen Art der Interpretationen ein eigenes Publikum, sodass 20th Century Fox sie 1940 als Schauspielerin unter Vertrag nahm. Sie hatte in der ersten Fox-Produktion *Down Argentine Way* (1940) zwar nur drei Auftritte („South American Way“, „Bambu Bambu“, „Mamãe Eu Quero“, auch spanisch „Mamá Yo Queiro“) und war nur für fünf Minuten auf der Leinwand zu sehen, doch wurde sie sofort als ausgezeichnete Darstellerin in Musicals resp. in Musikshows registriert. Schon in der Eröffnungsszene des Technicolor-Films tritt sie mit dem Lied „South American Way“ dem Publikum unmittelbar gegenüber, in einer Halbnahe-Einstellung, gekleidet in das *baiana costume* (hier entworfen von Travis Banton), in einer Farbkombination von leuchtendem Rot und dem Gold-Lamé der Stoffe.

Mit ihrem US-Vertrag beginnt auch die zweite, die politische Geschichte, die mit Carmen Mirandas Namen verbunden ist: Sie war bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, stellte aber die Bedingung, dass auch ihre Band *Bando da Lua* einen Kontrakt erhalten sollte (mit dem Argument, dass es in den USA keine Band gebe, die sie angemessen begleiten könne). Shubert bot den Kompromiss an, sechs Musiker anzuheuern, ohne allerdings ihre Überfahrt bezahlen zu wollen. Es war der Präsident Getúlio Vargas persönlich, der einsprang – in der Hoffnung, dass Miranda die bis dahin nur lockeren Beziehungen zwischen Nord- und Südamerika vertiefen könne, ja dass sie zum „kulturellen Botschafter“ Brasiliens werden und so helfen könne, den bislang nur kleinen Anteil brasilianischen Kaffees am US-amerikanischen Import zu steigern. Dass Miranda kurz nach dem Eintreffen in New York dem US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt persönlich vorgestellt wurde, unterstreicht die politische Bedeutung des Gastspiels, die zu Roosevelts Programm der „Good Neighbor policy“ gehörte, die der Intensivierung und Verbesserung der Beziehungen der USA zu den lateinamerikanischen Staaten dienen sollte und die vom *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) organisiert wurde, das 1940 gegründet und dessen Arbeit 1946 abgeschlossen wurde. Mirandas Vertrag mit Fox begann 1940 kurz nach Gründung des OCIAA und endete 1946.

Tatsächlich gelang es, den in der US-Unterhaltungsmusik der Zeit bereits verbreiteten Sound südamerikanischer Musik schnell populärer zu machen, durch die Broadway-Auftritte, vor allem aber durch die Radiopräsenz von „Carmen Miranda and Bando da Lua“ im Radio, das damals 55 Millionen Hörer erreichte. Neben der Samba traten auch Tango, Rumba und Habanera in den Horizont öffentlichen Vergnügens und Tanzens ein. Für die sprunghafte Popularisierung der Latino-Tänze sprach auch, dass *Down Argentine Way* (1940) ein großer Box-Office-Erfolg war. Eine neue Broadway-Revue (*Sons o' Fun*, UA: 1.12.1941, Auftritte bis 20.5.1942) mit den Komikern „Ole“ Olsen und „Chic“ Johnson, Ella

Logan, und den Blackburn Twins folgte, ein Plattenvertrag mit *Decca Records* – und eine ganze Welle von Filmrollen.

Von nun an wurden ihre Rollen als temperamentvolle Südamerikanerinnen konzipiert, der Kopfschmuck aus Obst wurde zum Markenzeichen. Sie trat meist neben Musik-Stars wie Betty Grable oder Alice Faye auf, immer in ihrem überdrehten Darstellungsstil (die Bezeichnung *Brazilian Bombshell* wuchs ihr in den frühen 1940ern zu). Aber sie geriet in den USA in die Deutungsmaschine Hollywoods, die ihr gerade die Brasilianität absprach und sie zur Inkarnation der lateinamerikanischen Frau im Allgemeinen machte. Die Drehbücher verlegten die Handlungsorte nach Argentinien, nach Kuba (*Weekend in Havana*, 1941) oder Mexiko; die Rollen Mirandas synthetisierten sich zum Bild einer „allgemeinen Latino-Frau“, was wiederum US-Lateinamerikaner zu scharfer Kritik bewegte: ihre Heimatkulturen würden fehl-repräsentiert.

Ein Höhepunkt der exzesshaften, zwischen Burleske und Überzeichnung schwankende und manchmal Grenzen zum Absurden überschreitende Schauspiel- und Musikinterpretation der Brasilianerin ist Busby Berkeleys Revue-Musikfilm *The Gang's All Here* (1943). Miranda wurde zum bestverdienenden Star Hollywoods (1945 verdiente sie 200.000 US-\$), ein Rang, den sie nach dem Ende des Krieges rasch einbüßte. In den Jahren davor war sie aber ein Superstar des Musikfilms. Ihr Cameo-Auftritt in dem ansonsten unerheblichen Film *Four Jills in a Jeep* (1944) war so bemerkenswert, dass die Kritik ihn als wichtigsten Grund angab, den Film zu sehen (*New York Times*, 6.4.1944), ähnlich wie ihre Rolle in *Greenwich Village* (1944) trotz des mageren Box-Office-Einspiels in der Kritik hervorgehoben wurde. Der Versuch, das Rollenzentrum als Bühnenstar gegen eines als Komödiantin zu wechseln (wie in *Copacabana* [1947], nach Auslaufen des Vertrages mit Fox durch United Artists produziert), misslang; Miranda hatte auf eine Verlängerung des Vertrages mit Fox verzichtet, um künstlerische Freiheit und Selbstbestimmung über ihre Rollen zu gewinnen, nicht ahnend, dass mit dem Kriegsende eine tiefe Veränderung der US-Unterhaltungskultur anstand, in der auch ihre eigene Leibrolle verschwinden würde.

Die Filme, die ab 1946 entstanden, waren meist S/W-Produktionen und gaben mit der Farbe eine der zentralen Qualitäten der Miranda-Performances auf. Sie sind ebenso zweitrangig wie die Fernsehauftritte und TV-Serienrollen. Miranda nahm ihre jetzt international weitgespannte Konzerttätigkeit wieder auf (ohne allerdings in ihrem ursprünglichen Heimatland Portugal je aufgetreten zu sein), produzierte zusammen mit den Andrew Sisters ein Radioprogramm und drei Platten. In *Scared Stiff* (1953), einer Paramount-Produktion mit Dean Martin und Jerry Lewis, spielt sie ein brasilianisches Showgirl auf einem Kreuzfahrtschiff, mit deutlichen Bezügen zu ihrem ersten US-Film *Down Argentine Way*, nun aber an den Grenzen zur Selbstparodie. Wie ein Zitat ihrer eigenen Imago im Hollywood-Kino der Kriegszeit trifft sie auf zwei Komödianten einer neuen Zeit und einer neuen Realität, und es nimmt nicht Wunder, dass Lewis zu Mirandas Lied „Mamãe Eu Quero“, das als zerkratzte Scheibe auf einem Plattenspieler läuft, mimisch und gestisch den vergangenen Auftritt Mirandas parodiert, sogar zu einer Banane aus dem Turban greift und sie aufisst.

Miranda starb zwei Jahre später während der Dreharbeiten zu einer Jimmy-Durante-Show. Dem Beerdigungszug in Rio folgten mehr als eine halbe Million Menschen. Nach ihrem Tod, noch im selben Jahr 1955, löste sich ihre Begleitband *Bando da Lua* auf.

## 2. Bibliographie

Akers, Mia: The good neighbor policy and Carmen Miranda: How US policy can influence the media. In: *Concientización: A Journal of Chicana@ & Latin@ Experience and Thought* 8,1-2, 2012-13, S. 50-52.

This paper examines how the U.S.' Good Neighbor Policy of the 1930s empowered the rise and stardom of Latino sensation, Carmen Miranda. Due to the fact that Good Neighbor Policy enabled amicable relationships with Latin American countries and the U.S. actively tried to include Latinos in media productions, Miranda capitalized on this fame and became the star we know her as today. However, when this policy ended, so too did her popularity and stardom. Miranda's additional portrayal of overt Latino stereotypes and caricatures, like thick accents and dancing, also enabled her to reach an unprecedented level of fame. In total, this paper intends to reflect the way in which the political, social, and economic relationships and policies of the U.S. directly, impact, negatively and positively, the media and its portrayals of certain groups of people.

Allgayer-Kaufmann, Regine: „A Falsa Baiana“. Carmen Miranda (1909-1955). In: *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen: Beiträge zu Musik und Gender*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie 2005, S.73-80.

Augusto, Sergio: Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to *Moonraker*. In: Randal Johnson & Robert Stam (eds.): *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press 1988, S. 352-362.

Balheiro, Fernando de Figueiredo: *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória*. Tese de doutorado, São Carlos, SP: Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014, 325 S.; [URL].

In 1939, Carmen Miranda was a consecrated singer in Brazil, in her career on the radio broadcasting as well as theatres and casinos. As a national idol she went to the United States under a contract for a revue on Broadway. Her new career in the United States was seen by Brazilians as a diplomatic mission and she was required to represent her nation and introduce the national rhythm samba to the North-American audiences. At that time, she performed the national identity which was remodeled through the mass culture national dynamics, integrating popular and afro-Brazilian elements, but also filtering them in order to produce an image based on whiteness. In this way, the white artist, remembered for her remarkable green eyes and attuned to the Hollywoodian fashion, featured the Baiana character, a Brazilian national type which referred to a black woman. In her international career, however, she became the new representation of Latin America in the midst of the “Good Neighbor Policy” period. Carrying her stylized Baianas’ dressings, Miranda evoked a happy, cheerful, sensual, exuberantly representation of Latin America, offering the opportunity to escapism during the World War II. From the radio broadcasting to the Hollywood cinema, and also participating in some TV shows, Carmen Miranda was part of a process in which the Brazilian national identity came to be produced through the mass culture involving national and international creations. Through the concept of performativity, this thesis explores how Carmen Miranda created new symbolical senses about the national identity and Latin American representations in a form of complicity, with consolidated meanings based on “coloniality”, considering both national and international dimensions. Because of her path (closely related to the Brazilian popular culture), Carmen reproduced the cultural meanings involved in her representations through three constitutive elements: humor, exaggeration and caricature. These characteristics, alongside with self-parody and irony, enabled some kinds of audiences to read her performances as subversive in a sense that she was destabilizing the comprehension of identity as essence, and, at the same time, challenging social constructed hierarchies. These features allowed her to be appropriated as a camp icon, in the United States, and in a carnivalesque way, in Brazil.

Balieiro, Fernando de Figueiredo: Seria Carmen Miranda uma *drag queen*? Uma análise *queer* da trajetória e recepção da cantora e *entertainer* brasileira. In: *Revista Florestan* 1,2, 2014, S. 90–114.

Balieiro, Fernando de Figueiredo: Carmen Miranda e a performatividade da baiana. In: *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar* 5,1, 2015, S. 207.

This paper analyzes the trajectory of Carmen Miranda, from Judith Butler's concept of performativity, from the time the artist started to play the Baiana character, covering key aspects of her national career and internationalization in the USA. In this study, we refuse the common view that is centered on the representations, as if they hovered above the subjects, and analyzed the path of the Brazilian artist from the point of view of her agency, comprehending it as a "stylized repetition" of meanings, norms and representations that were simultaneously iterated and shifted. The focus on the way she mobilized very diverse meanings throughout her trajectory allows us to conceive her in the multiple meanings she activated, enabling varied receptions.

Balieiro, Fernando Figueiredo: Consuming Carmen Miranda: Dislocations and dissonances in the reception of an icon. In: *Revista Estudos Feministas* 25,1, 2017, S. 269–290; [URL].

From the perspective of cultural studies, in its dialogs with feminist and queer studies, this article analyzes the identification of various publics with Carmen Miranda based on the consumption of her filmic, musical and artistic products, accessing her professional trajectory in its imbrication with its various forms of reception. The focus will be on the negotiations of the artist with her publics, touching on how her career involved reconfigurations concerning aspects of gender, race and sexuality. It is based on a perspective that considers the dynamism of mass culture, considering possibilities for various forms of appropriation of cultural products, as well as shifts and dissonances in receptions. To analyze these aspects, the paper focuses on feminine receptions in Brazil and the United States, and those of a male homosexual public contemporary to her career.

Barsante, Cássio Emanuel: *Carmen Miranda*. Lisboa: Pandora, D.L. 1995, 268 S.

Auch: 2nd ed. Rio de Janeiro: ELFOS 1994.

Beserra, Bernadete: Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. In: *Cadernos Pagu* 28, 2007, S. 313–344.

This article discusses how middle and upper-middle class Brazilian women deal with their exoticized images in Los Angeles. It points out that although originally articulated from Hollywood (Carmen Miranda), within the limits of the hierarchy of nations and colonialism, today these images are also fed and recreated by Brazilians. One of the central ideas presented is that, despite constraining the movements and actions of the women, imposing on them the need to dialogue with their content, these exotic images do not do it permanently. In other words, in the process of integration, there is always room for negotiation of other images and contents that depend on factor other than exoticization itself.

Beserra, Bernadette: In the Shadow of Carmen Miranda and the Carnival: Brazilian Immigrant Women in Los Angeles. In: Jouët-Pastré, Clémence (ed.): *Becoming Brazuca: Brazilian Immigration to the United States*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 2008, S. 57–80 (David Rockefeller Center Series on Latin American Studies.).

This article discusses how middle and upper-middle class Brazilian women deal with their exoticized images in Los Angeles. It points out that although originally articulated from Hollywood (Carmen Miranda), within the limits of the hierarchy of nations and colonialism, today these images are also fed and recreated by Brazilians. One of the central ideas presented is that, despite constraining the movements and actions of the women, imposing on them the need to dialogue with their content, these exotic images do not do it permanently. In other words, in the process of integration, there is always room for negotiation of other images and contents that depend on factor other than exoticization itself.

Bishop-Sanchez, Kathryn: *Creating Carmen Miranda: Race, Camp, and Transnational Stardom*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press 2016, xiii, 290 S.

Rev. (Fantinato, Maria) in: *Women and Music. A Journal of Gender and Culture* 22, 2018, S. 149–153.

Rev. (Matallana, Andrea) in: *Hispanic American Historical Review* 98,2, 2018, S. 342–343.

Rev. (Konkle, Amanda) in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37,2, 2017, S. 334–336.

Rev. (Shaw, Lisa) in: *Latin American Music Review* 38,2, 2017, S. 246–247.

Rev. (Borim Jr, Dario) in: *Luso-Brazilian Review* 54,1, 2017, S. E8–E10.

Rev. (Santos, Alessandra) In: *Journal of Lusophone Studies* 2,2, 2017, S. 189–191.

Carmen Miranda got knocked down and kept going. Filming an appearance on The Jimmy Durante Show on August 4, 1955, the „ambassador of samba“ suddenly took a knee during a dance number, clearly in distress. Durante covered without missing a beat, and Miranda was back on her feet in a matter of moments to continue with what she did best: performing. By the next morning, she was dead from heart failure at age 46. This final performance in many ways exemplified the power of Carmen Miranda. The actress, singer, and dancer pursued a relentless mission to demonstrate the provocative theatrical force of her cultural roots in Brazil. Armed with bare-midriff dresses, platform shoes, and her iconic fruit-basket head-dresses, Miranda stole the show in films like *That Night in Rio* and *The Gang's All Here*. For American film audiences, her life was an example of the exoticism of a mysterious, sensual South America. For Brazilian and Latin American audiences, she was an icon. For the gay community, she became a work of art personified and a symbol of courage and charisma. In *Creating Carmen Miranda*, Kathryn Bishop-Sanchez takes the reader through the myriad methods Miranda consciously used to shape her performance of race, gender, and camp culture, all to further her journey down the road to becoming a legend.

Bruff, Richard E.: The films of Carmen Miranda. In: *Classic Images*, 274, April 1998, S. 23–24.

de Bragança, Maurício: Carmen Miranda e a cabaretera mexicana Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura

latino-americana. In: *Fronteiras-estudos Midiáticos* 10,3, 2008, S. 152–162.

Carmen Miranda and the Mexican cabaret era – *Body, border and the mediations around the national-popular in Latin American culture*. The *baiana* performed by Carmen Miranda was configured as an open text in which other discussions of identities were presented from the internalization of a Brazilian mestizo project. Starting with concepts like body, border and what is considered popular, we see how the performance of this character contributed to a dialogue with the *cabaretera* of Mexican movies of the forties (according to Paul Zumthor, 2001). In this reading of the body as a political locus we present the body of Eva Perón as a mediator of the discussions around hegemony and resistance, indicating that, in Latin America, the modernization of the states starting from the national moved along with the development of a mass culture.

Brito, Dulce Damasceno de: *O ABC de Carmen Miranda*. São Paulo: Companhia Editora 1986, 125 S.

An alphabetical arrangement of the singer's thoughts on various subjects.

Canelo, Maria José: Producing Good Neighbors: Carmen Miranda's Body as Spectacular Pan-Americanism. In: *Revue française d'études américaines* 2, (n° 139), 2014, S. 60–76; [URL].

Cet article examine quelques aspects des fondements culturels et symboliques de la Politique de Bon Voisinage, la doctrine politique régissant les Amériques dans les années 1930–1940, dans le sillage de la Grande Dépression et de la Première Guerre mondiale. Les questions du regard, de la représentation, du corps et surtout un projet pédagogique spécifique pour le public américain seront examinées par le biais d'une référence aussi bien aux travaux de Guy Debord sur la société du spectacle qu'à ceux de Robyn Wiegman sur les régimes de connaissance visuelle. L'objet d'étude est Carmen Miranda, la *baiana* stylisée, une image qui a largement circulé à travers les technologies visuelles de la Politique de Bon Voisinage. Le but de cet article est de démontrer comment le corps de Miranda a orchestré à la perfection les impératifs de cette politique en fournissant une nouvelle source de connaissance sur l'Amérique latine fondée sur des représentations visuelles. Enfin cet article met en évidence les



stratégies déployées afin de transformer l'image de Miranda en marchandise.

Canelo, Maria José: *Good Dances Make Good Neighbors: The U.S. Welcome Carmen Miranda*. O.O. [2000], [URL].

This paper looks into issues of visuality in Carmen Miranda's image in tandem with some of the cultural and political aims established in Franklin D. Roosevelt's 1941 Message to Congress, „The Four Freedoms”. Carmen Miranda's image of the stylized baiana (as constructed in Carmen's films in the United States) is tentatively set within the framework of Guy Debord's theory of the ‚culture of spectacle’. The analysis explores the contribution of Carmen's baiana to the war effort, its mobilization of the public's gaze and sympathy for Latin American neighbors, and will ultimately shed light on the intricacies of culture, history and politics in the context of the Good Neighbor Policy.

Cardoso Júnior, Abel: *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. São Paulo: Edição particular do autor 1978, 496 S.

Castro, Ruy: *Carmen: Uma biografia*. [A vida de Carmen Mirada, a brasileira mais famosa do século XX.] São Paulo: Companhia das Letras 2005, 597 S., [16] Bl.

Clark, Walter Aaron: Doing the Samba on Sunset Boulevard Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music. In: Clark, Walter A. (ed.): *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York / London: Routledge 2002 [2013], S. 257–281.

Coelho, Jose Ligiero: *Carmen Miranda: An Afro-Brazilian paradox*. Ph.D. Thesis, New York University 1999, xiii, 227 S.

[...] examines the life and the performance of the Brazilian songstress and their relationship to Afro-Brazilian culture. The research initially focuses on her background and apprenticeship with traditional samba masters in the Rio de Janeiro of her youth, and on her subsequent career as singer and comedian in Brazilian casinos, radios, and movies. Her baiana costume based on Afro-Brazilian tradition created in 1938, is studied in depth. This invented baiana influenced American media following Miranda's success on Broadway and her participation in the 20th-Century Fox films, and became simul-

taneously a symbol of Miranda and Brazil. / The dissertation addresses the question of how an artist of Portuguese origin, became the most important performer to incorporate elements of Afro-Brazilian culture while in Brazil, and how, after she moved to the U.S., her material was transformed by Hollywood into a Latin stereotype. Analysis of Miranda's dance and singing style help to understand her close connection to the culture brought by Africans to Brazil. Her awareness of European traditions and styles gave her an additional opportunity to build a multicultural solo performance exploring story-telling, singing, dancing, costuming, and acting. / The analysis of Miranda's mercurial performance includes a discussion about her own ambivalence and contradictions, and her search for her own identity as a woman. Working for U.S. entertainment industries, she pioneered a popular performance style that depicted a grotesque South/Central America. Despite all the criticism she had received for this, her carnivalesque presence stands out for its humor, freedom, and sensual exuberance. The dissertation concludes that Miranda's movement and dance style and her exaggerated way of dressing and behavior form part of an Afro-Brazilian cultural heritage.

Comshaw, Lisa = Shaw, Lisa.

Corrêa, Gustavo Borges: Imagens de Carmen Miranda no mundo gay. In: *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 8,1, 2011, S. 139–148.

Cottom, J. von: Les immortels du cinéma: Carmen Miranda. In: *Ciné-Télé-Révue* 59, 26.7.1979, S. 20–23.

Davis, Darién J.: Racial Parity and National Humor: Exploring Brazilian Samba from Noel Rosa to Carmen Miranda, 1930–1939. In: Beezley, William H. (ed.): *Latin American Popular Culture since Independence: An Introduction*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Plymouth, UK: Rowman & Littlefield 2012 [2000], S. 183–200.

Dibbell, Julian: Notes on Carmen. In: *The Village Voice* 36, 29.10.1991, S. 43–45.

Diniz, Anna Carolina Paiva: Centros e margens na produção audiovisual das décadas de 1930 e 1940: regionalidades nas performances de

Carmen Miranda. In: *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política* 5,15, 2012, S. 149–172; [URL].

This paper means to retake issues about the Brazilian identity, subject heavily discussed during the first decades of the 20 th century and retaken by authors like Ortiz, by the 80's, when it started being discussed the influence of Cultural Industry in the conception of such subject. Added to this debate of social-political nature, we are even borrowing the concepts of "central" and "margin" social order, taken by Martino to discuss the regionalisms that permeate this Brazilian identity. We are taking as object of our analysis two musical shows whose singer is Carmen Miranda, as part of Brazilian movies – O que é que a baiana tem (*Banana da Terra*, 1938) and American – Chica Chica Boom Chic (*Uma noite no Rio*, 1941).

Diniz, Anna Carolina Paiva / Soares, Thiago: „Ai Se Eu te Pego” é o novo „Mamãe Eu Quero”: Carmen Miranda e Michel Teló como „cicero-nes” da identidade brasileira. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: *XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife, PE*, 14 a 16/06/2012, 14 S., [URL].

O trabalho é uma reflexão a partir da reportagem da revista norte-americana de economia e finanças, Forbes, que estabeleceu uma comparação entre o cantor pop de sertanejo universitário Michel Teló e a cantora/atriz lusobrasileira Carmen Miranda como „representantes” da música brasileira no exterior. A premissa que rege nossa investigação é questionar os motivos desta comparação, acionando os lugares discursivos dos artistas como aportes do entendimento de uma identidade brasileira que se constrói dentro de contextos políticos e econômicos distintos e evocando a ideia de „cicero-nes identitários” como uma maneira de tentar entender a dinâmica recorrente de artistas musicais como „sínteses” identitárias de países.

Dussek, Eduardo: *Carmen Miranda*. Melodias cifradas para guitarra, violão e teclados. 30 sucessos, biografia com fotos e CD bônus. [= Carmen Miranda = music sheets with chord symbols for acoustic & electric guitar and keyboards. 30 hits, biography with photos and bonus CD.] São Paulo: Vitale 2000, 154 S.

Enloe, Cynthia: Carmen Miranda on my mind: international politics of the banana. In ihrem: *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. London: Pandora Press 1989, S. 124–150.

Mehrere Neuaufl.

Epstein, Leslie: *Ice, Fire, Water: A Leib Goldkorn Cocktail*. New York / London: Norton 1999, 264 S.

Espada, Martin: The Death of Carmen Miranda. In: *Southern Humanities Review* 34,1, 2000, S. 67.

Foran, Rachel E.: Commodification and Exploitation of the Brazilian Bombshell Carmen Miranda. In: *The Western States Theatre Review* 21, 2015, S. 23–33.

Foster, David W.: Carmen Miranda as Cultural Icon. In: *Latin American Icons: Fame Across Borders*. Ed. by Diane Niebylski and Patrick O'Connor. Nashville: Vanderbilt University Press 2014, S. 117–24.

Freire-Medeiros, Bianca: Hollywood musicals and the invention of Rio de Janeiro, 1933–1953. In: *Cinema Journal* 41,4, 2002, S. 52–67.

This article reflects on the relationships among space, identity, and cinematic representations by looking at the ways in which Rio de Janeiro was represented in four Hollywood musicals: *Flying down to Rio* (1933), *That Night in Rio* (1941), *Road to Rio* (1947), and *Latin Lovers* (1953).

Freire-Medeiros, Bianca: Star in The House of Mirrors: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States. In: *Limina* 12, 2006, S. 21–29.

By contrasting the ambivalent interpretations and appropriations of Carmen Miranda's image in both the United States and Brazil, this article examines the aesthetic and political implications of Miranda's emergence as an international celebrity in the construction and dissemination of a certain Brazilian identity within Brazil and worldwide.

Galvão, Walnice Nogueira: Sobre Carmen Miranda, Pato Donald e manuais escolares. In: *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Org. por Helenice Rodrigues, Heliane

Kohler. Rio de Janeiro: Editora FGV 2008, S. 173–180.

Garcia, Tânia Costa: A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: A trajetória artística de Carmen Miranda. In: *Questões e Debates* 16,31, 1999, S. 67–94.

Garcia, Tânia da Costa: Carmen Miranda e os good neighbours. In: *Revista Diálogos* 7,1, 2003, S. 37–46.

This article has its focus on the analysis of the Carmen Miranda's film features, produced by 20th Century Fox Films, during the time of the *Inter-American Policy* (Política de Boa Vizinhança), mainly after the creation of the *Office of Coordinator of Inter-American Affairs*, in August of 1940. The study of these features aims the comprehension of how the characters represented by this artist had contributed, in the forties, for the “panamerican tradition” diffusion, promoting a Latin Americas subordinated liaison with the United States of America.

Garcia, Tânia da Costa: *O „it verde e amarelo“ de Carmen Miranda (1930–1946)*. São Paulo: Anna-blume / FAPESP 2004, 251 S.

Gatti, José: Carmen Miranda's white dress: Ethnicity, syncretism and subaltern sexualities in *Springtime in the Rockies*. In: *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 51, 2006, S. 93–108.

This essay calls for a reassessment of Carmen Miranda's work in Hollywood. Her singing and dancing can reveal unexpected ethnic and cultural alignments. The focus here is on the costumes she designed for *Springtime in the Rockies*, a Fox musical in which Brazilian as well as Native American cultural references are made explicit in Miranda's performance.

Gatti, José Soares: Carmen Miranda: Tiquetaque Transétnico. In: *Revista Universitária do Audiovisual* 8, 2008, S. 151–166.

Gil-Montero, Martha: *Brazilian Bombshell: The Biography of Carmen Miranda*. New York: Fine 1989, 280 S.

Rev. (Lenti, Paul) in: *Variety* 336, 2.-8.8.1989, S. 86.

Rev. (Roberts, John: The dark side of Miranda) in: *Classic Images*, 170, Aug. 1989, S. 24.

Rev. (Mobilio, Albert: Samba like it hot) in: *The Village Voice* 34 11.7.1989 [Literary Supplement], 72, S. 9.

Golden, Eve. The lady in the tutti-frutti hat. The short, dazzling career of Carmen Miranda. In: *Classic Images*, 274, April 1998, S. 20–23.

Guerra, Lucía: Between History and Fiction. The Nights of Carmen Miranda. In: *Pacific Coast Philology* 39, 2004, S. 9–16.

Hall-Araujo, Lori: *Carmen Miranda: Ripe for Imitation*. Diss. Indiana University 2013, xiv, 342 S.

This project examines Brazilian-raised performer Carmen Miranda's (1909–1955) star image – comprised of look and performance style – and the complex ways in which it got constituted during her lifetime and after her death. I provide historically situated analyses of how her look and performance got constructed in Brazil and in the United States. I pair this with analyses of Carmen Miranda parodies drawn from a range of sources including live performance, festival events, television, and film. The power of Carmen's distinctive look and performance lent themselves to easy repeatability, yet no two Carmens have ever been quite the same. I examine the cultural factors contributing to Carmen Miranda's early cultivation of a star image and what it meant for her to be Brazil's „Ambassador of Samba“ in the 1930s. I show the circumstances that made her Brazilian success possible facilitated her Hollywood stardom in the 1940s and 1950s. While global and hemispheric politics during her Hollywood career meant she became a Latin American caricature, her “lady in the tutti-frutti” hat image was sufficiently flexible that it could be deployed to signify a range of meanings. A strong association with carnival and the carnivalesque made her image flexible and characterized her career in Brazil and the US. In tracing the carnival and the carnivalesque throughout her career I show that her star image encouraged playful, carnivalesque interpretations with a broad range of meanings.

Hall-Araujo, Lori: Carmen Miranda and Brasileira. Hollywood glamour and exoticism reinterpreted. In: *Film, Fashion & Consumption* 2,3, 2013, S. 231–246.

This article examines the role leading twentieth-century Brazilian popular culture figure,

Carmen Miranda, had in shaping modern ideas of brasilidade/Brazilianness. I show that she became a popular film and radio star in 1930s Brazil not only because she was an adept performer, but also because she crafted a public image inspired by Hollywood glamour. Unlike the World War II-era Latin American caricature she became in the United States, from 1929 to 1939 Carmen Miranda was a culturally influential and modern star in Brazil. Inspired by the Hollywood styles that she observed in imported films and that were featured in domestic magazines, Carmen Miranda became one of Brazil's first film stars, the nation's international 'Ambassador of Samba' and an important influence on modern understandings of brasilidade.

Kerber, Alessander: Carmen Miranda e as representações da Nação brasileira nos anos 30. A legitimação do nacionalismo. In: *Métis: História & Cultura* 1,1, 2002, S. 135–147; [URL].

This article proposes to analyze the Brazilian nationalism legitimation. For it, we utilize the songs interpreted by Carmen Miranda on the 1930's. We go away on the hypothesis that this documents are relevant for understand the Brazilian popular imaginary, because Carmen Miranda is the most famous popular singer of this time.

Kerber, Alessander: A inclusão social através da música no Brasil dos anos 30. Samba, batucada e Carmen Miranda como representações nacionais. In: *Revista Práxis* 1, 2004, S. 27–34.

In this article, I focalize the popular groups inclusion for the Brazilian nation, on the thirties, analyzing the association between popular representations and national identity. I utilize, in this search, the thirties's samba, specially recorded by Carmen Miranda, considered more popular singer in her time

Kerber, Alessander: Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* 7,10, 2005, S. 121–132; [URL].

Este artigo utiliza a trajetória artística de Carmen Miranda, na década de 30, para analisar a relação entre representações regionais e nacionais. Nas músicas e na própria imagem da cantora, misturavam-se representações de diversas identidades regionais, as quais, naquele mo-

mento de intenso nacionalismo, foram associadas, de diversas formas, à identidade nacional.

Kerber, Alessander Mario: *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917–1940)*. Tese de doutorado, Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História 2007, 315 S.; [URL].

In this doctorate thesis we remarked the music recorded by Carlos Gardel (1917–1935) and Carmen Miranda (1930–1940) matching image and performance of these artists, which can be look on hearing recorded, in the movies that both played a part in and in the photos published in magazines in that time, to analyze the Brazilian and Argentine national identity. Regarding that epoch exactly the development of the mass media (phonographic industry, radio and cinema) we can realize these artists became national idols by these communications and they were mediators that national identity form. By this way, they established, in their musics, images and performances representations relationship between national identity and others identities just extant before among their public. In this thesis we analyze these relationship especially of national identity with popular and elite identity, with ethnic identity and regional identity.

Gedr. als: Kerber, Alessander: *Carlos Gardel e Carmen Miranda: Representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: EDUFRGS 2014, 223 S.

Kerber, Alessander Mario / Wasserman, Claudia: Representações populares e de elite na Argentina e no Brasil do Entre-Guerras a partir de Carlos Gardel e Carmen Miranda. In: *Esboços: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis*, N. 20, 2008, S. 21–46.

In the present article, we intend to analyze the popular and elite identities representations into the songs, images and performance of Carlos Gardel and Carmen Miranda. The hypothesis is that those artists were important in the process of negotiation and the Argentinean and Brazilian national identities-building; concerning their performance as interpreters in their countries, and the advertising over their works

which were purchased by a large number of consumers in an emergency nationalism between the Wars. In their songs, images and performance, there were also popular representations which were associated with national identity. This association is the theme of study.

Les, Jessica: Miranda. In: *Narrative Inquiry in Bioethics* 3,2, 2013, S. 103–106.

Lima, Nelson: Dizendo no pé: performances de brasilidade: Carmen Miranda e Pelé. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia 2001, x, 144 S.

Essa tese discute trajetórias de vidas presentes na sociedade brasileira que trazem em comum variadas estratégias de inversão de papéis sociais que correspondem à percepção do lugar de cada um dentro da sociedade hierarquizada como a brasileira. Pelé e Carmem Miranda simbolizam essas estratégias de inversão de papéis sociais e suas trajetórias são comparadas dentro da idéia de que existe um imaginário de brasilidade perpassando suas performances nos campos de futebol, nos palcos, nas rádios, no cinema e nas ruas em pleno carnaval. O trabalho amplamente comparativo encontra similitudes e diferenças entre esses dois personagens principais como também entre outros personagens cujas trajetórias estão relacionados tanto a Pelé como a Carmem Miranda. Para comprovar essa hipótese utilizo conceitos antropológicos clássicos como “performance social”, “inversão”, “alteridade”, “liminaridade”, “comunidades”, “autenticidade” e “carnavalização”. E alguns conceitos também são criados para maior entendimento da como “cultura do improvisado” e “imaginário monárquico”. Como conclusão desenvolvo algumas noções que surgiram ao longo da pesquisa e correlaciono com discussões de grande importância no Brasil como identidade nacional, identidades culturais, dominação cultural e a inserção da cultura brasileira dentro de um mundo globalizado e de culturas interrelacionadas.

Lopes, Valnia Clélia Crês / Steinke, Rosana: Carmen Miranda, indumentário e identidade cultural: algumas considerações para o ensino de História. In: *Semana de Historia da UEM* 2008, S. 1–19.

This paper aims to discuss, within the History teach, from several aspects, a better understanding of the relations between Brazil and the policy of good neighborhood undertaken by the U.S.A. in the 1940`s. Chosen as the theme picture of actress-singer Carmen Miranda, the proposal is to undertake a reflection on aspects of their costume and the use of his image as a representation of Brazil in this period. To do this, focus your attention on some parts of the film „Between the Blonde and Brunette”, using therefore the cinema and its representations as the object of analysis. Aim to build a narrative-didactic teaching to assist the students to reflect about the social and political relations and how they get along in a direction that also includes the creation of a cultural identity. Our intention is, through such resources, expand the range of possibilities in addressing the History teach, with emphasis on discussion of the picture, intending to work the various symbols present on the costume of Carmen.

Mandrell, James: Carmen Miranda betwixt and between, or, neither here nor there. In: *Latin American Literary Review* 29,57, 2001, S. 26–39.

In his article, Mandrell argues that Miranda’s character is part of a “general queerness in US culture during the decades following World War II, when this persona achieves a camp apotheosis with the diffusion of television in the 1950’s”. Additionally, he suggests that Miranda eventually becomes a political object used to bridge cultures and identity. This is the point I would like to emphasize and analyze about Miranda.

Mauad, Ana Maria: As três Américas de Carmen Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança. In: *Transit Circle NS* 1, 2002, S. 52–77.

Mendonça, Ana Rita: *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Editora Record 1999, 209 S.

Mendonça, Ana Rita / Shaw, Lisa: Carmen Miranda. From National Star to Global Brand. In: *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. Ed. by Tim Bergfelder, Lisa Shaw & João Luiz Vieira. New York/London: Berghahn Books 2017, S. 73–92.

Museu de Arte Moderna [Hrsg.]: *Carmen Miranda*. Apresentação Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Clube de Cinema do Rio de Janeiro [e] Secretaria de Turismo do Governo da Guanabara. [Rio de Janeiro]: Das Museum 1969, 40 S. (Retrospectiva // Cinemateca do Museu de Arte Moderna; Clube de Cinema do Rio de Janeiro. 2.).

Nasser, David: *A vida trepidante de Carmen Miranda*. [Bibliographie.] Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro 1966, 192 S.

O'Donnell, Julia: „They said I came back Americanized”: cosmopolitanism and mediation in the trajectory of Carmen Miranda. In: *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative* 41, 2015, [URL].

This paper analyzes Carmen Miranda's trajectory by situating it in the broader context of the disputes about Brazilian nationality between 1920 and 1940. At the intersection between her career and the Brazilian political culture of her time, the paper discusses her role in mediating the symbols that contributed to a particular national project that made the samba the country's unmistakable trademark.

O'Neil, Brian: Carmen Miranda: The High Price of Fame and Bananas. In: Ruíz, Vicki (ed.): *Latina Legacies: Identity, Biography, and Community*. New York / Oxford: Oxford University Press 2005, S. 193–208.

Osthoff, Simone: Orson Welles in Brazil and Carmen Miranda in Hollywood. In: *Blimp: Zeitschrift für Film*, 33, Spring 1996, S. 42–49.

Ovalle, Priscilla Peña: *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex, and Stardom*. New Brunswick, NJ / London: Rutgers University Press 2010, 178 S.

Darin S. 49–69: Carmen Miranda Shakes It for the Nation.

Piscitelli, Adriana: Looking for new worlds: Brazilian women as international migrants. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 33,4, 2008, S. 784–793.

Pizarro, Ana: Carmen Miranda y la estética del exceso. In: *Atenea* (Concepción), 500, 2009, S. 11–20.

In this paper I analyze the novel *Las noches de Carmen Miranda* (2002) by the Chilean writer Lucía Guerra as part of the imaginary on Brazilian actress Carmen Miranda (1909–1955). As a Latin-American icon of international mass culture, Carmen Miranda develops an esthetics of excess that is recognizable in its over elaborated tropical style. Lucía Guerra's text incorporates kitsch as a theme, but fails to do the same with the sensibility of a personage that is complex from the point of view both of the historical context and esthetics.

Pullen, Kirsten: Carnival! Carmen Miranda and the Spectacle of Authenticity. In: *ihrem: Like a Natural Woman: Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*. New Brunswick, N.J./ London: Rutgers University Press 2014, S. 127–168.

In 1936, Carmen Miranda was featured in the film *Alô Alô Carnaval*, singing the solo marchinha (march) “Querido Adão/Dear Adam”. Though *Alô Alô Carnaval* is no longer extant, Miranda's marchinha is available on YouTube, thanks to a dedicated Brazilian fan. The number is staged for the camera on a facsimile of a nightclub stage, but the band and singers accompanying her are not visible. Her voice is light and her diction crisp. Using her body to underscore both the comedy and the theme of the song, she gestures with curving arms and fluttering hands, and punctuates key lines with rolling eyes [...].

Queiroz, José J.: *Carmen Miranda: vida, glória, amor, e morte*. Rio de Janeiro: Editória Companhia Brasílica de Artes Gráficas 1956, 220 S.

Raslan, Eliane Meire Soares: Indústria cinematográfica: Carmen Miranda no mundo da arte e do consumo. In: *Cadernos de Comunicação* 18,1, 2014, S. 201–227.

Thinking in cinema art, which exists or not, consider that he never ceased to be traded. The ideas of filmmaker François Truffaut about the film in its expression and direction allow us to exemplify the marketing of movies with Carmen Miranda, who collaborated figure to boost film industry with high acceptance of U.S. films in various countries. We analyze the attitudes and consequences of filmmakers seeking

- viewer preference and consumption, particularly, treating the question of aesthetics.
- Raslan, Eliane Meire Soares = Soares Raslan, Eliane Meire.
- Roberts, Shari: „The lady in the tutti-frutti hat“: Carmen Miranda, a spectacle of ethnicity. In: *Cinema Journal* 32,3, 1993, S. 3–23.
- Repr. in: *Hollywood musicals. The film reader*. Ed. by Steven Cohan. London: Routledge 2002, S. 143–153.
- Repr. in: *The Contemporary Hollywood Reader*. Ed. by Toby Miller. London / New York: Routledge 2009, S. 96–111.
- Rocha, Fernando de Sousa: ‚Carmen Mirandaequeness‘: Stylizing Gender/En-Gendering Style. In: *Cercles* 14, 2005, S. 59–72.
- The purpose of my paper is to examine the connections between gender, performativity, and style in the figure of the Hollywoodian Carmen Miranda. With that purpose in mind, I shall first discuss recent theories on gender and style in order to evince a possible crossroads between the two notions. My contention is that, if both gender studies and stylistics have moved towards a contextualized mode of thought that avoids essentialism, either in the form of a gender ontology or in that of a textual identity that is the effect of “immanentist readings,” then we must not only see both gender and style as doings or performances, but also account for the interventions of style in the gender performative and of gender in the doing of style. After this preliminary discussion, I shall demonstrate, taking as a starting point Rick Altman’s readings on the American film musical as a dual-focus narrative, that Carmen Miranda’s gender performative cannot be dissociated from the ethnicity performative, in that both operate in an uprooted, untranslatable, self-parodic fashion, whereby the doing of style is brought into our field of vision in all its excessiveness.
- Rohter, Larry: From Carmen Miranda to the Grateful Dead. Brazil and the United States’ Musical Dialogue. In: *ReVista* (Cambridge) 15,2, Winter 2016, S. 46–49.
- Sá, Simone Pereira de: *Baiana internacional: As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, MIS Ed., 2002, 205 S. (Série Patrimônio imaterial).
- Análise da imagem de Baiana Internacional veiculada por Carmen Miranda em Hollywood. O trabalho recusa o argumento de “manipulação” da carreira da cantora nos EUA e retoma o contexto da discussão sobre a identidade nacional ocorrido no Brasil dos anos 30 através de diversos interlocutores: intelectuais da esfera institucional definindo a “autenticidade” do Brasil a partir da cultura popular, sambistas e descendentes da cultura afro-baiana residentes no Rio. A premissa é a de que Carmen Miranda participou enquanto protagonista da cultura musical carioca que transforma o samba em símbolo da identidade nacional, e que sua atuação em Hollywood produz uma alegoria de Brasil fiel a suas “raízes” brasileiras, abrindo vasos comunicantes entre culturas distintas a partir do gesto da heterofagia.
- Saia, Luiz Henrique: *Carmen Miranda*. São Paulo: Ed. Brasiliense 1984, 109 S. (Coleção Encanto radical. 44.).
- Santa Rosa, Nereide Schilaro: *Carmen Miranda*. São Paulo: Duna Duetto 2002, 32 S. (Nomes do Brasil.).
- Sant’Anna, Mara Rúbia / Macedo, Kárittha Bernardo: Imagens de América Latina no figurino e corpo da baiana de Carmen Miranda: memória social e identidade. In: *Comunicação e Sociedade* 24, 2013, S. 161–185; [URL].
- Estudo sobre os figurinos usados por Carmen Miranda durante no filme hollywoodiano realizado em 1941, *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 20th Century Fox), em que se analisa os elementos constitutivos e se discute como esses são apropriados na atualidade pelo discurso de moda, reforçando ou perpetuando, de alguma forma, a discursividade construída pela performance de Carmen há muitas décadas atrás sobre o Brasil e a América Latina.
- Schmitt Leal, Lá Maria / Coelho, Jose Luiz Liggiéro: A presença da baiana na cena. In: *Pitágoras* 500 9,1, 2019, S. 47–59.
- Schpun, Mônica Raisa: Carmen Miranda, uma „star“ migrante. In: *Revista de Antropologia* 51,2, 2008, S. 451–471.

The itinerary of Carmem Miranda is very closely related to the migratory phenomenon. Born in Portugal, Carmem emigrated very young, with her family, to Rio de Janeiro. After she became a famous star in Brazil, she left for the United States. This article examines the construction of the “Baiana” persona she created and incorporated, in a way read differently in Brazil and in the United States, with the different images from the “Brazilianity” it carried and aroused. The body and the aspect of Carmem Miranda are inseparable from these readings and from the misunderstanding which her migrant itinerary provoked.

Shaw, Lisa: The celebrityisation of Carmen Miranda in New York, 1939–41. In: *Celebrity Studies* 1,3, 2010, S. 286–302.

This article considers the process of celebrityisation that Carmen Miranda rapidly underwent after arriving in the United States for the first time in 1939. It focuses upon the period she spent in New York (1939–41), performing on Broadway, prior to her move to Hollywood, and examines how she negotiated her move from Brazil to North America via a conscious process of auto-exoticisation, knowingly appropriating the self-tropicalising agenda of the regime of Brazilian president, Getúlio Vargas (1930–45), as exemplified in the Brazilian Pavilion at the World’s Fair in New York of 1939–40. It analyses her celebrity text by examining intertexts such as press releases, interviews and reviews published in newspapers and magazines, and interrogates the impact of her involvement in product endorsement, chiefly in the area of women’s high-street fashion. It aims to show the extent of her agency in the construction of her celebrity text, focusing in particular upon how her ethnic identity shifted in the move from South to North America, and seeks to offer a historical, evolutionary perspective on the concept of the bicultural celebrity. It concludes that she can be seen as one of the earliest examples of the transnational star, not simply famous in more than one national context but actively employing her inter-hemispheric, no-man’s-land position in order to carve out a niche for herself in the US imaginary.

Shaw, Lisa: Carmen Miranda: From Brazilian Film Star to International ‘Tropical Other’. In: *Stars in World Cinema: Screen Icons and Star Systems across Cultures*. Ed. by Andrea Bandhauer

& Michelle Royer. London / New York: Tauris 2015, S. 67–80.

Shaw, Lisa: Carmen Miranda’s voice in Hollywood. In: *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*. Ed. by Tom Whitaker & Sarah Wright. New York: Oxford University Press 2017, S. 173–190.

Shaw, Lisa: The Transnational Journey of the Celluloid Baiana: Round-Trip Rio-LA. In: *World Cinema’s ‘Dialogues’ with Hollywood*. Ed. by Paul Cooke. London: Palgrave Macmillan 2019, S. 103–121.

This chapter will consider how a form of regional dress favoured by Afro-Brazilian women from the city of Salvador in Brazil’s North East was adopted by both Brazilian film-makers and Hollywood in the 1930–1960 period as a signifier of national and pan-Latin American identity, respectively. It will begin by tracing the cultural origins of the baiana costume and how it was first transformed for the screen in Brazil. It will then examine how Hollywood employed the stylized baiana costume of tutti-frutti turbans and frilly skirts, which would become Carmen Miranda’s cultural straightjacket. Miranda as the archetypal screen baiana came to personify Latin America in the context of President Roosevelt’s ‘Good Neighbour Policy’. Projected back to Brazil, Hollywood’s representation of Brazil/latino identity began to dialogue with Brazilian attempts at national self-definition. Finally, this chapter will turn its attention to the Brazilian film industry’s vernacular variant of the musical comedy, the low-budget chanchada, which re-worked the baiana persona, and just as Carmen Miranda had done in Hollywood, whitened her skin.

Shaw, Lisa / Miranda, Carmen: *Carmen Miranda*. London: The British Film Institute 2013, vi, 158 S.

Inhalt: Carmen Miranda and film stardom in Brazil / 11. – Carmen Miranda in Hollywood / 38. – Reproducing Carmen Miranda / 83.

Lisa Shaw charts Miranda’s transition from singer to film star, analysing how her star persona drew on performance techniques honed during her singing career. She examines shifts in Miranda’s star identity after her move to Broadway in 1939, and Hollywood a year later, with her identification as an ‘ethnic’ star emphasised by extravagant baiana costumes.



Rev. (Victoria Kearley) in: *Celebrity Studies* 5,3, 2014, S. 374–376.

Shaw, Liza / Conde, Maite: Brazil through Hollywood's gaze. From the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era. In: *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Ed. by Lisa Shaw & Stephanie Dennison. Jefferson, N.C.: McFarland 2005, S. 180–208.

Soares, Luiz Felipe Guimarães: *War-joy and the Pride of Not Being Rich: Constructions of American and Brazilian National Identities through the Discourse on Carmen Miranda*. Tese de doutorado, Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina 2001, vii, 215 S.; [URL].

This dissertation presents an analysis of representations of Brazilian and American national identities circulating in the U.S. and in Brazil from the beginning of the twentieth century to the end of World War II. On the one hand, this study shows that the many images of American national identity circulating during the war, informed by the paradigm of ideals proposed by the founding fathers in 1776, and aimed at the possibility of leading a “better world” in the future, made up the idea of an hyperbolic war-joy choreography. On the other hand, it shows that due to the lack of a historical paradigm of Brazilian national ideals, images of Brazilian national identity have been affected by a tradition of self-doubt, self-pity, and resignation, and that in the 1930's, there arose an association between “being American” and “being rich,” in opposition to “being Brazilian” and “being poor.” From this historical viewpoint this research focuses on two films starred by Carmen Miranda — *That Night in Rio* (1941) and *The Gang's All Here* (1943) — highlighting, among other complexities, the conflicting encounter between the industrial normatization of Hollywood productions and the deep indefiniteness that characterizes some cultural elements considered characteristically Brazilian. In so doing, it is possible to suggest a way to counteract the reductionism of many texts on Brazilian and American national identities, affected by presuppositions of national essence and by oversimplified notions of history ‘as moved by causality’ and individual will.

Soares Raslan, Eliane Meire: O poder dos meios de comunicação: cinema hollywoodiano, Carmen Miranda e a relação com a identidade cul-

tural entre os países latinoamericanos. In: *Tecer* (Belo Horizonte) 4, 2011, S. 23–35.

Soares Raslan, Eliane Meire: Discurso público no cinema: Carmen Miranda e os filmes contemporâneos. In: *Revista Eletrônica Mutações* 3, 2012, S. 1–18.

Soares Raslan, Eliane Meire: Efetividade comunicacional e imagem visual de Carmen Miranda como encantamento imaginário In: *Comunicação & Informação* 14, 2012, S. 115–126.

Soares Raslan, Eliane Meire: Carmen Miranda não morreu: adaptações e renovação tecnológica. In: *E-COM* (Belo Horizonte) 6, 2013, S.1–24.

Soares Raslan, Eliane Meire: Indústria cinematográfica: Carmen Miranda no mundo da arte e do consumo. In: *Cadernos de Comunicação* (UFMS) 18, 2014, S. 1–25.

Soares Raslan, Eliane Meire: *Rodando a baiana com Carmen Miranda: Comunicação e discurso em torno da construção da imagem*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas 2015, 548 S.

Soares Raslan, Eliane Meire: Comunicação e potencialidade da imagem: Construção da realidade e lembranças de Baiana. In: *Lusorama*, 105–106, 2016, S. 201–218.

Soares Raslan, Eliane Meire: Comunicação no Cinema: públicos distintos e percepção da Imagem. In: *Sessões do Imaginário* 19,32, 2015, S. 35–44.

The text presents reflections on the construction of imaginary and reality in film in order to verify possibilities and contradictions of art cinema in the contributions of some theorists, such as Badiou, Godard, Huyssen and Morin. We seek to treat the cinematic image of Carmen Miranda in “seduction” of various audiences, verified its persuasion, perceived or otherwise, regarding these individuals. We consider cultural influences, and social policies that made through cinema. In the middle we have a cultural predominance of visual images that are part of the manifestation of social change. Many images have direct interaction with different audiences, generate different interpretations and their components have registered historic role in the media, such as film that has its distinct audiences.

Souza, Eneida Maria de: Carmen Miranda: do kitsch ao cult. In: Cavalcante, Berenice / Starling, Heloisa / Eisenberg, José (eds.): *Decantando a república: Invertário histórica e política da canção popular moderna brasileira. 2: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / São Paulo: Fundação Perseu Abramo 2004, 73–87.

Stam, Robert: Carmen Miranda, Grande Otelo, and the Chanchada, 1929–1949. In seinem: *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham / London: Duke University Press 1997, S. 79–106.

Repr. in: *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*. Ed. by Elaine O'Brien. Chichester, West Sussex / Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2013, S. 375–386.

Starr, Steve (ed.) / Aylward, Patrick (text) / Davis, Melissa (ill.): *Starrlight Glamorous Latin Movie Stars of Early Hollywood*. [Maria Montez, Rita Hayworth, Lupe Velez, Carmen Miranda, Dolores del Rio.] [Chicago, IL]: First Flight Books 2010, 74 S.

Veini, Elisa: Cannibals, Crabs, and Carmen Miranda: How Brazilian Modernists Keep On Unsettling Modernity. In: *Third Text* 18,3, 2004, S. 229–238.

Veloso, Caetano: Caricature and conqueror, pride and shame. In: *The New York Times* 141, 20.10.1991, sect. 2, S. 34+ [2 p.].

Veloso, Caetano: Carmen Miranda Da Da. In: *Folha de S. Paulo*, 22.10.1991.

Veloso, Caetano: Carmen Mirandadada. In: *Brazilian Popular Music and Globalization*. Ed. by Charles A. Perrone & Christopher Dunne. New York / Oxford: Routledge 2013, S. 39–45.

Viany, Alex: *Carmen Miranda*. [Nebentitel: *Bananas Is My Business*.] Rio de Janeiro: RIOFILME 1995, 53 S.

Vieira, João Luiz: Brasil-Hollywood: Carmen Miranda – “the Brazilian Bombshell”. In: *Archivos de la Filmoteca*, 31, Febr. 1999, S. 36–47.

### 3. Filmographie

Legende:

B: Buch, Drehbuch.

BT: Brasilianischer Titel.

D: Darsteller\_innen.

DT: Deutscher Titel.

IT: Internationaler Titel.

M: Musik, Gesang, Interpretation (soweit identifiziert).

P: Produktion.

R: Regie.

*Anm.:* Neben ihren Auftritten als Schauspielerin und Musikerin verlieh Miranda einer ganzen Reihe von Zeichentrickfiguren ihre Stimme.

#### 1925

A Esposa do Solteiro (aka: La Esposa del Soltero; A Mulher da Meia-Noite; La mujer de medianoche; Madame Renée, La moglie dello scapolo)

Argentinien/Brasilien 1925

R: Carlo Campogalliani

B: Carlo Campogalliani

P: Benedetti Filme, Producciones Valle

D: Carlo Campogalliani (Dr. Jorge Peirada), Letizia Quaranta (Naya), Augusto Gonçalves (Mena), Polly de Viana, (Melindrosa), Amélia de Oliveira, Paulo Benedetti, Alberto Sereno, Bastos Estefânio, Luiza del Valle, Ivo Soares, Luis Lizman, Lia Lapini.

Schwarzweiß. Stummfilm. Romantisches Drama in 6 Akten. Gilt als verschollen.

Die 16-jährige Carmen Miranda wirkte nur als Statistin mit. – Der Kritiker Pedro Lima wurde auf sie aufmerksam und erkannte in seiner Rubrik „O Cinema no Brasil“ in der Zeitschrift *Selecta* vom 7.7.1926: „Ein Extra unseres Filmmaterials [...] Und dann wird es immer noch diejenigen geben, die bezweifeln, ob wir Stars haben können oder nicht“.

#### 1930

Degraus da Vida (auch: Degrãos da Vida)

Brasilien 1930

R: Lourival Agra [genannt wird auch Pedro Comello]

P: Agra Filme [genannt wird auch Visual Filmes]

D: Elly Rene [Elly Wintzer?], Sérgio Sorôa, Carmen Miranda, Carlos Eduardo [genannt werden stattdessen neben Carmen Miranda auch Belmira Almeida, Ismenia Mateus, Jorge Diniz]

Schwarzweiß. Stummfilm. Es wurde nur eine einzelne Sequenz im Park Quinta da Boa Vista von Rio de Janeiro gedreht. Wohl nie gezeigt.

**1932**

Carnaval Cantado [de 1932] no Rio

Brasilien 1932

R: Vital Ramos de Castro

B: Joraci Camargo

P: V. R. Ramos [de Castro]

D: Carmen Miranda

M: Carmen Miranda: „Bombo-lê Bombo-lá“

40 min. Schwarzweiß. 4-teiliger Dokumentarfilm. Gilt als verschollen.

**1933:**

A Voz do Carnaval

IT: The Voice of the Carnival

Brasilien 1933

R: Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro

B: nach einer Geschichte von Joracy Camargo

P: Cinédia

D: Pablo Palitos, Paulo de Oliveira Gonçalves, Elsa Moreno

M: Carmen Miranda: „Good-bye“, v. Assis Valente; Lamartine Babo u. Mario Reis: „Linda Morena“, v. Lamartine Babo; Carmen Miranda: „Moleque Indigesto“, v. Lamartine Babo; „Aí, Hein?!“, v. Lamartine Babo u. P. Valença; „Boa Bola“, v. Lamartine Babo u. P. Valença; „Fita Amarela“, v. Noel Rosa; „Mas Como...“, v. Noel Rosa u. Francisco Alves; „Formosa“, v. J. Rui u. Antonio Nássara; „É Batucada“, v. J. Luís de Moraes; „Macaco, Olha o Teu Rabo“, v. Benedito Lacerda u. G. Viana; „Trêm Blindado“, v. Carlos Braga; „Moreninha da Praia“, v. Carlos Braga; „Vai Haver Barulho no Chatô“, v. W. Silva u. Noel Rosa; „Allo, Jones“, v. Jurandir Santos; „Opa, Opa“, v. Maércio e Mazinho

UA: 6.3.1933.

Semi-Dokumentarfilm mit Elementen der musikalischen Komödie.

Carmen Miranda singt „Good-bye“ von Assis Valente und „Moleque Indigesto“ von Lamartine Babo.

The Argentinian comic Pablo Pablitos arrives in Rio de Janeiro and is crowned Rei Momo (King of the Carnival). The film includes comic sketches and musical numbers with some of the most popular Brazilian stars of the early 1930s.

– Semi-Dokumentarfilm mit echten Karnevalszenen und Dreharbeiten im Studio. Es scheint, dass Carmen Miranda nur am Mikrofon auftrat. Wohl teils in den Studios von Radio Mayrink Veiga und teils in den Cinédia-Studios gedreht.

**1935:**

Alô! Alô! Brasil (Alô, Alô, Brasil!)

IT: Hello, Hello, Brazil

Brasilien 1935

R: João de Barro, Wallace Downey, Alberto Ribeiro

B: Alberto Ribeiro, João de Barro

P: Waldow Filmes

D: Almirante, Ari (Ary) Barroso, Aurora Miranda

M: Aurora Miranda: „Cidade Maravilhosa“, v. André Filho; Aurora Miranda: „Ladrãozinho“, v. Custódio Mesquita; Francisco Alves: „Foi Ela“, v. Ari (Ary) Barroso; Mário Reis: „Rasguei Minha Fantasia“, v. Lamartine Babo; Dircinha Batista u. Arnaldo Pescuma mit Quatro Diabos: „Menina Internacional“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Carmen Miranda mit Muraro: „Primavera no Rio“, v. João de Barro; Almirante mit Bando da Lua: „Deixa a Lua Sossegada“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Ari (Ary) Barroso: „Garota Colossal“, v. Antonio Nássara u. Ari (Ary) Barroso; Elisa Coelho de Almeida: „Fiquei Sabendo“, v. Custódio Mesquita; Manoel Monteiro: „Salada Portuguesa“, v. Paulo Barbosa u. Vicente Paiva; „Muita Gente Tem Falado de Você“, v. Mário Paulo u. Arnaldo Pescuma

78 min. Musikalische Komödie.

This is the only Brazilian film starring Carmen Miranda that still exists in its entirety. Like the other performers, Carmen was required to provide her own costumes, and thus made full use of the dressmaking and millinery skills she had acquired when she was a sales assistant in a hat shop. The outfits she created included the Hollywood-inspired, ultra-modern lamé trouser suits that she and her sister Aurora wore for the performance of the song ‚Cantoras do Rádio‘ (‚Radio Singers‘). In this musical number Carmen’s varied facial expressions, darting eyes, mischievous smiles and hand gestures add a sense of theatricality to her performance. These techniques were later perfected in her Hollywood films.

**1935:**

Estudantes

IT: Students

Brasilien 1935

R: Wallace Downey

B: Alberto Ribeiro, João de Barro

P: Waldow Filmes, Cinédia

D: Carmen Miranda, Barbosa Júnior, Mesquitinha

M: „Sonho de Papel“, v. Ribeiro, Alberto; Carmen Miranda: „E Bateu-se a Chapa“, v. Assis Valente. Mário Reis: „Linda Mimi“, v. João de Barro; „Linda Ninon“, v. João de Barro u. Cantídio Melo; Aurora Miranda: „Onde Está o Seu Carneirinho“, v. Custódio Mesquita; Silvinha Melo u. Irmãos Tapajós: „Ele ou Eu“, v. Alberto Ribeiro; Bando da Lua: „Lalá“, v. Alberto Ribeiro u. João de Barro; Almirante mit Orquestra de Simão Boutman: „Assim Como o Rio“, v. Almirante

70 min. Musikalische Komödie.

UA: 8.7.1935.

**1936:**

Alô, Alô Carnaval! (aka: Alô! Alô! Carnaval; O Grande Cassino)

IT: Hello, Hello, Carnival

Brasilien 1936

R: Adhemar Gonzaga

B: Ruy Costa, Adhemar Gonzaga

P: Cinédia, Waldow Filmes

D: Jaime Costa, Barbosa Júnior, Pinto Filho

M: Francisco Alves: „Amei“, v. Antonio Nássara u. Erastótenes Frazão; Almirante u. Lamartine Babo: „As Armas e Os Barões“, v. Alberto Ribeiro; Mário Reis: „Cadê Mimi“, v. João de e Alberto Ribeiro; Alzirinha Camargo: „50 por Cento de Amor“, v. Lamartine Babo; Francisco Alves (beim Tanz mit Dulce Weytingh): „Comprei uma Fantasia de Pierrot“, v. Lamartine Babo u. Alberto Ribeiro; Luís Barbosa: „Mimi“, v. Fragoso, Ary de Calazões; Barbosa Jr. mit Muraro am Piano: „Canção do Aventureiro“, v. Alberto Ribeiro; Francisco Alves mit dem Orchester Hervê Cordovil: „Manhãs de Sol“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Dulce Weytingh, Joel de Almeida u. Gaúcho: „Maria Acorda que é Dia“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Aurora Miranda: „Molha o Pano“, v. Getúlio Marinho u. Cândido Vasconcelos; Dircinha Batista mit Os Quatro Diabos: „Muito Riso e Pouco Siso“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Irmãs Pagãs: „Não Beba Tanto Assim“, v. Geraldo Decourt; Bando da Lua: „Não Resta a Menor Dúvida“, v. Noel Rosa u. Hervê Cordovil; Bando da Lua: „Negócios de Família“, v. Assis Valente u. Hervê Cordovil; Joel

de Almeida u. Gaúcho: „Pierrot Apaixonado“, v. Noel Rosa u. Heitor dos Prazeres; Dircinha Batista mit dem Orchester Hervê Cordovil: „Piratas da Areia“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Carmen Miranda: „Querido Adão“, v. Benedito Lacerda u. Osvaldo Santiago; Luís Barbosa: „Seu Libório“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Mário Reis: „Teatro da Vida“, v. A. Vitor; Heloísa Helena mit der Band Bêbados: „Tempo Bom“, v. Heloísa Helena u. João de Barro; Mário Reis: „Fra Diavolo“, v. Carlos A. Martinez, João de Barro u. Alberto Ribeiro; Francisco Alves: „Sonhos de Amor de Lizst“, v. Jayme Costa de Travesti; Carmen Miranda u. Aurora Miranda mit Orquestra Simão Boutman: „Cantores do Rádio“, v. João de Barro, Lamartine Babo u. Alberto Ribeiro

80 (75) min. Musikalische Komödie.

UA: 20.1.1936.

Carmen Miranda und Aurora Miranda in Nebenrollen.

**1939:**

Banana da Terra (aka: Banana-da-Terra)

IT: Bananas of the Land

Brasilien 1939

R: Ruy Costa

B: Mário Lago, João de Barro

P: Alberto Byinton Jr., Wallace Downey, für: Sonofilms

D: Dircinha Batista, Oscarito, Aloysio de Oliveira

M: Barbosa Castro: „Amei Demais“, v. Barbosa Castro; Bando da Lua: „Eu Vou pra Farra“, v. João de Barro; Orlando Silva: „A Jardineira“, v. Benedito Lacerda u. Humberto Porto; Carlos Galhardo: „Mares da China“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Aurora Miranda: „Menina do Regimento“, v. Bando da Lua: „Não Sei Porque“, v. João de Barro u. Alcir Pires Vermelho; Carmen Miranda: „O Que é Que a Baiana Tem?“, v. Dorival Caymmi; Carmen Miranda u. Almirante: „O Pirulito“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Carlos Galhardo: „Não Sei Se É Covardia“, v. Ataulfo Alves u. Claudionor Cruz; Carlos Galhardo: „Sem Banana Macaco Se Arranja“, v. João de Barro u. Alberto Ribeiro; Dircinha Batista: „A Tirolesa“, v. Paulo Barbosa u. Osvaldo Santiago.

75 min. S/W. Musikalische Komödie.

This is a special film because it was the last that Carmen made in Brazil and also the first time that she wore on screen what would become her iconic baiana costume (complete with cha-

racteristic fruit-laden turban). In spite of performing just two musical numbers in the film, tellingly it is still Carmen's name and photograph that take centre stage in the production's publicity material. In the only surviving scenes, she performs the now well-known song 'O que é que a baiana tem?' ('What does the baiana have?'), whose lyrics make direct reference to the key elements of the traditional costume of baianas, a term which literally means 'women from Bahia' but more specifically refers to Afro-Brazilian women who since colonial times have sold food on the streets of Salvador and Rio de Janeiro, and to the priestesses of the Afro-Brazilian religion, candomblé, with whom these vendors are often conflated in the popular imagination.

**1940:**

Laranja da China (aka: Laranja-da-China)

IT: Orange of China

Brasilien 1940

R: Ruy Costa

B: Ruy Costa

P: Wallace Downey und Alberto Byington Jr. für Sonofilms

D: Barbosa Júnior, Nair Alves, Dirceinha Batista

M: Pedro Vargas: „Brasil“, v. Ari (Ary) Barroso;

Virgínia Lane: „Cai Cai“, v. Roberto Martins;

Francisco Alves: „A Dama das Camélias“, v. João

de Barro u. Alcir Pires Vermelho; Francisco Al-

ves: „Despedida de Mangueira“, v. Aldo Cabral

u. Benedito Lacerda; Alvarenga u. Ranchinho:

„Fernandinho“, v. Alvarenga u. Ranchinho; Dir-

ceinha Batista u. Arnaldo Amaral: „Lua de Mel“,

v. Alberto Ribeiro u. Alcir Pires Vermelho; Gran-

de Otelo: „Maria Bonita“, v. Apolo Correia u.

Emil Gianordoli; Arnaldo Amaral: „Ninguém

Deve Duvidar“, v. Marques Jr. u. J. Piedade; Dir-

ceinha Batista: „Quando a Violeta se Casou“, v.

João de Barro, Alberto Ribeiro u. Alcir Pires Ver-

melho; Francisco Alves: „Solteiro É Melhor“, v.

Felisberto Silva u. Rubens Soares; Nilton Paz u.

Irmãs Pagãs: „Vírgula“, v. Erastótenes Frazão u.

Alberto Ribeiro; Carmen Miranda: „O Que É

Que a Baiana Tem?“; v. Dorival Caymmi

80 min. Musikalische Komödie.

UA: 12.1.1940

Die Handlung dreht sich um Streit über populäre Musik, Samba und Auseinandersetzungen mit Sambaschulen.

**1940:**

Carioca (aka: That Night in Rio)

BT: Uma Noite no Rio

DT: Eine Nacht in Rio

USA 1940

R: Irving Cummings

B: George Seaton, Bess Meredyth, Hal Long et al.

P: Fred Kohlmar, für: Fox

D: Alice Faye (Baronin Cecilia Duarte), Don

Ameche (Baron Duarte), Carmen Miranda (Car-

men Miranda), Curt Bois (Felicio Salles), Leonid

Kinskey (Pierre Dufont)

M: M: Carmen Miranda: „I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)“; „Chica, Chica, Boom, Chic“

90 min. Musikalische Komödie.

Kolorisierte DVD 2010 (für: Twentieth Century Fox)

\* In *That Night in Rio*, Carmen is given her first narrative role in a Hollywood production, and she gives ample proof of her excellent comic timing, as well as her singing and dancing skills. This role establishes the key facets of what would be her linguistic performance in subsequent Hollywood narratives: regular smatterings of unintelligible 'gibberish' in rapid-fire Portuguese ('translated' for non-Lusophone audiences via her flashing eyes and exuberant hand gestures), alongside comical malapropisms and grammatical slips in fractured bursts of English.

\* Ein Nachtclubstar soll als Double eines Grafen auftreten, dem er ähnlich sieht, aber es gibt Probleme mit der Gräfin und einer eifersüchtigen Revuetänzerin. Flotte Samba-Rhythmen in einer ansonsten schwunglosen musikalischen Komödie. (Remake von *Folies Bergère*/USA 1935; 1951 wurde der Stoff nochmals unter dem Titel „An der Riviera“ verfilmt.)

\* An entertainer in Rio impersonates a wealthy aristocrat. When the aristocrat's wife asks him to carry the impersonation further, complications ensue.

**1941:**

Week-End in Havana

BT: Aconteceu em Havana

USA 1941

R: Walter Lang

B: Karl Tunberg, Darrell Ware

P: William Le Baron, für: Fox

D: Alice Faye, Carmen Miranda, John Payne

M: Carmen Miranda: „The Nango“, v. Harry Warren u. Mack Gordon; Carmen Miranda mit Bando da Lua u. Garoto: „A Week-end in Havana“, v. Harry Warren u. Mack Gordon; Carmen Miranda mit Bando da Lua: „Rebola Bola“, v. Aluizio de Oliveira, Nestor Amaral u. Francisco Eugenio Brant Horta; Alice Faye: „Tropical Magic“, v. Harry Warren u. Mack Gordon; Carmen Miranda: „When I Love, I Love“, v. Harry Warren u. Mack Gordon

91 min. Musikalische Komödie.

UA: 17.10.1941.

Kolorisierte DVD (für: Twentieth Century Fox).

\* Nan Spencer is on a boat bound for Havana which runs aground. The man sent to rescue her is engaged and she doesn't understand his disinterest. Gambler is interested, to the annoyance of his girlfriend.

#### 1941

Meet the Stars #5: Hollywood Meets the Navy (aka: Hollywood Meets the Navy; Hollywood Visits the Navy)

USA 1941

R: Harriet Parsons

P: Harriet Parsons, für: Republic Pictures

D: Charles Butterworth, Richard Barthelmess, Olympe Bradna, Henry Fonda, Carole Landis

9 min. Dokumentarische Aufnahmen. 5. Ausgabe der Reihe: *Meet the Stars*.

\* Harriet Parsons introduces Charles Butterworth, inventor of aerial devices, and a number of stars who appear at the U.S. Naval base in San Diego, California.

#### 1942:

Springtime in the Rockies

USA 1942

BT: Minha Secretária Brasileira

DT: Frühlingsrausch

USA 1942

R: Irving Cummings

B: Walter Bullock, Ken Englund et al.

R: Twentieth Century Fox

D: Carmen Miranda (Rosita Murphy), Betty Grable (Vicky Lane), John Payne (Dan Christy), Cesar Romero (Victor Prince), Bando da Lua.

M: Carmen Miranda mit Bando da Lua: „Chata-nooga Choo Choo“, v. Harry Warren, Mack Gordon u. Aloysio de Oliveira; Carmen Miranda: „Tique-taque do Meu Coração“, v. Alcir Pires Vermelho u. Walfrido Silva

91 min. Musikalische Komödie.

UA: 6.11.1942.

\* Broadway partners Vicky Lane and Dan Christy have a tiff over Christy's womanizing. Jealous Vicky takes up with her old flame and former dance partner, Victor Price, and Dan's career takes a nosedive. In hopes of rekindling their romance and getting Vicky back on the boards with him, Dan follows her to a ritzy resort in the Canadian Rockies, where she and Victor are about to open their new act. But things get complicated when Dan wakes after a bender to find that he's hired an outlandish Latin secretary, Rosita Murphy, which makes Vicky think he's just up to his old tricks again.

#### 1942

Saludos Amigos

BT: Alô, Amigos

DT: Grüß' Euch

USA 1942

R: Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts

B: Ted Sears, William Cottrell et al.

P: Walt Disney

D: Fred Shields, José Oliveira, Lee Blair

42 min. Animationsfilm.

Carmen Miranda war „technical advisor“ für den Film, wahrscheinlich für die Ausgestaltung der Tanzszenen

\* Live-action segments show members of the Disney staff touring South America and recording their impressions in sketches. These segue into four animated sections: „Lake Titicaca“ depicts tourist Donald Duck's troubles with a stubborn llama; „Pedro“ tells of a little mail plane's adventures flying over the treacherous Andes; „El Gaucho Goofy“ transplants an American cowboy into the Argentine pampas; and in „Aquarela do Brasil“ José Carioca shows Donald the sights and sounds of Rio de Janeiro.

#### 1942

It's All True

USA 1942

R: Orson Welles.

Unvollendeter Dokumentarfilm. Erst 1993 öffentlich vorgeführt u.d.T.: „It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles“ Carmen Miranda nahm nur als Sprecherin an dem Film teil.

#### 1943:

The Gang's All Here (aka: The Girls He Left Behind)

BT: Entre a Loura e a Morena

USA 1943

R: Busby Berkeley

B: Walter Bullock, Nancy Wintner et al.

P: Twentieth Century Fox

D: Carmen Miranda (Dorita), Alice Faye (Eadie Allen), James Ellison (Andy), Eugene Pallette (Andrew J. Mason), Edward Everett Horton (Peyton Potter), Sheila Ryan (Vivian Potter), Phil Baker.

M: Aloysio de Oliveira, Carmen Miranda, Bando da Lua u. Chor: „Brazil“ [„Aquarela do Brasil“], v. Ari (Ary) Barroso; Carmen Miranda, Alice Faye, Phil Baker u. Chor: „You Discover You’re in New York“; Carmen Miranda u. Chor: „The Lady in the Tutti Frutti Hat“, v. Leo Robim u. Harry Warren; Paducah (Benny Goodman, Carmen Miranda, Tanz: Carmen Miranda, Tony De Marco)

103 min. Musikalische Komödie.

\* A soldier falls for a chorus girl and then experiences trouble when he is posted to the Pacific.

\* The Gang’s All Here contains one of Carmen’s most memorable screen performances, the outlandish, camp production number ‘The Lady in the Tutti Frutti Hat’, in which Busby Berkeley’s trademark kaleidoscope choreography is taken to extremes (with the significant difference that, unlike Berkeley’s traditional sequences, Carmen is afforded endless close-ups and transformed into the centrepiece of the visuals), and the mise-en-scène is dominated by over-sized, swaying phallic bananas. Carmen openly parodies her by now caricatured screen persona, singing: “I wonder why does everybody look at me/ And then begin to talk about a Christmas tree?/ I hope that means that everyone is glad to see/ The lady in the tutti-frutti hat.” She shows that she can poke fun at herself but equally that she is totally in command of her star text.

#### 1944

Four Jills in a Jeep

BT: Quatro Moças num Jeep, aka: Quatro Moças num Jipe

USA 1944

R: William A. Seiter

B: Robert Ellis, Helen Logan et al.

R: Twentieth Century Fox

D: Carmen Miranda (Convidada), Kay Francis (als sie selbst), Carole Landis (als sie selbst), Martha Raye (als sie selbst), Mitzi Mayfair (als sie selbst), John Harvey (Captain Ted Warren), Phil Silvers (Soldat Eddie Hart), Dick Haymes

(Leutnant Dick Ryan), Lester Matthews (Captain Lloyd), George Jessel, Alice Faye, Jimmy Dorsey und sein Orchester

M: Carmen Miranda: „I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)“, v. Harry Warren

89 min. Musikalische Kriegsromanze.

UA: 17.3.1944.

\* Reenactments of actual USO experiences of its female stars entertaining troops overseas.

#### 1944:

Greenwich Village

BT: Serenata Boêmia

DT: Greenwich Village

USA 1944

R: Walter Lang

B: Earl Baldwin, Walter Bullock et al.

R: Twentieth Century Fox

D: Carmen Miranda (Prinzessin Querida), Don Ameche (Kenneth Harvey), William Bendix (Danny O’Mara), Vivian Blaine (Bonnie Watson), Felix Bressart (Moger)

M: Carmen Miranda: „Give Me a Band and a Bandana“, v. Leon Robin u. Nacio Herb Brown.

82 min. Musical.

\* In den 20er Jahren kommt ein junger und naiver Komponist ins New Yorker Künstlerviertel Greenwich Village, wo sich schon bald eine glanzvolle Karriere, aber auch Liebesglück mit einer attraktiven Tänzerin abzeichnen. Doch dann kommt es zu unerwarteten Problemen, als er auf einen berühmten Dirigenten trifft und sich eine andere Frau für ihn zu interessieren beginnt. Leichtgewichtiges Musical ohne Tiefgang, das durch die attraktiven Musik- und Tanzeinlagen unterhält, in denen reizvoll die Versöhnung diverser Musikstile – von der Klassik bis zum Jazz – durchgespielt wird.

\* In 1922, a would-be classical composer gets involved with people putting on a musical revue.

#### 1944:

Something for the Boys

BT: Alegria, Rapazes

USA 1944

R: Lewis Seiler

B: Robert Ellis, Helen Logan et al.

R: Twentieth Century Fox

D: Carmen Miranda (Chiquita Hart), Michael O’Shea (Ronald Fulton), Vivian Blaine (Blossom Hart)

M: Carmen Miranda: „Batuca Nêga“, v. Ari (Ary) Barroso

98 [87] min. Musikalische Komödie.  
UA: 1.11.1944.

\* The oddly-assorted Hart cousins: revue singer Blossom, con man Harry, and machinist Chiquita (who gets radio through her teeth!), inherit southern plantation Magnolia Manor, which alas proves to be a "termite trap" and tax liability. Fortunately, Sgt. Rocky Fulton from a nearby army camp appears with a plan to convert the place to a hotel for army wives; but to pay bills until then, they decide to put on a show. Of course, romantic and military complications intervene [...].

**1944:**

Carmen Miranda with Richard Lane; USA 1944  
11 min. Kompilation, Kurzfilm; Miranda als sie selbst. P: Army Pictorial Service. Aus der Reihe *Sing With the Stars* (Folge 133).  
Titel: „Chica Chica Boom Chic“, „I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)“, „Mamãe Eu Quero“, „K-K-Katie“.

**1945:**

Doll Face  
BT: Sonhos de Estrela  
USA 1945  
R: Lewis Seiler  
B: Harold Buchman, Louise Hovick [d.i. Gypsy Rose Lee] et al.  
R: Twentieth Century Fox  
D: Vivian Blaine (Doll Face Carroll), Michael Dunne (Frederick Manly Gerard), Carmen Miranda (Chita Chula), Dennis O'Keefe (Michael Francis Hannegan), Perry Como  
80 min. Musikalische Romanze.  
UA: 31.12.1945.

Doll Face Carroll, die Königin der Burlesque-Show, hat Chita Chula zur Freundin. Ihr Manager und Freund, Michael „Mike“ Francis Hannegan, Eigentümer des Gayety Theatre, entschließt sich, den Schriftsteller Frederick Manly Gerard einzustellen, der eine Biografie der Schauspielerin verfassen soll. Chita Chula macht Mike auf das Interesse des Autors an Doll Face aufmerksam. Der Geschäftsmann beschließt, anstelle der Burlesque-Shows eine seriöse Theatershow zu präsentieren, und Gerard, der das Buch über Doll Face fertigstellt, beteiligt sich mit etwas Geld. Am Ende gesteht er, dass er in sie verliebt ist. Um die verliebten Verwirrungen zwischen Mike, Gerard und Doll Face dreht sich ein großer Teil der Geschichte, wobei Chita Chula als Brücke zwischen den dreien dient. Doll Face kehrt schließlich zu

Mike zurück und die Show, die auf Gerards Buch basiert, wird ein Erfolg.

**1945**

The All-Star Bond Rally  
USA 1945  
R: Michael Audley  
B: Don Quinn  
P: Twentieth Century Fox  
D: Bob Hope (Host), Betty Grable, Jim Jordan, Marian Jordan, Frank Sinatra, Harpo Marx, Faye Marlowe, Jeanne Crain, June Haver, Vivian Blaine, Carmen Miranda, Bing Crosby.  
18 min. Dokumentarfilm.  
Mit Songs und Sketchen werben die Stars für die Zeichnung von Kriegsanleihen.

**1946:**

If I'm Lucky  
BT: Se Eu Fosse Feliz  
USA 1946  
R: Lewis Seiler  
B: Robert Ellis, Helen Logan et al.  
P: Twentieth Century Fox  
D: Carmen Miranda (Michelle O'Toole), Vivian Blaine (Linda Farrell), Perry Como (Allen Clark), Edgar Buchanan (Magonnagle).  
M: Songs von Joseph Myrow u. Edgard De Lan-  
ge: „Follow the Band“; „If I'm Lucky“; „One More Kiss“; „Best Your Bottom Dollar“; „One More Vote“; „La Batucada“  
78 min. Musikalische Romanze.  
UA: 2.9.1946.

Mehrere arbeitslose oder schlecht beschäftigte Musiker, darunter die Harfenistin Michelle O'Toole (Miranda), die Hüte modelliert, sind vom Magonnagle-Wahlkampf angetan. Der Komponist Allen Clark verkauft ein Lied für die Band, obwohl er als Sänger engagiert werden wollte. Während des Wahlkampfs taucht Allen als Überraschungskandidat für die Wahlen auf. Linda Farrell und der Komponist fangen an, sich zu treffen. Allen schafft es zu gewinnen und Freunde der Band überzeugen ihn, dass er sowohl Gouverneur als auch Radiosänger sein kann.

**1947:**

Copacabana  
USA 1947  
R: Alfred E. Green  
B: Laslo [= László] Vadnay, Howard Harris, Alan [= Allen] Boretz, Sydney R. Zelinka.  
P: Sam Coslow, für: Beacon Productions



D: Carmen Miranda (Carmen Novarro/Fifi), Groucho Marx (Lionel Q. Devereaux), Steve Cochran (Steve Hunt)

M: Carmen Miranda: „Tico-Tico no Fubá“, v. Aloisio de Oliveira u. Zequinha de Abreu

92 min. Musikalische Komödie.

UA: 30.5.1947.

In New York haben Lionel Q. Devereaux (Marx) und seine Freundin Carmen Novarro (Miranda) 24 Stunden Zeit, um eine Hotelrechnung zu bezahlen. Lionel, der sich als Theateragent ausgibt, überredet den Produzenten Steve Hunt, Carmen im Club Copacabana zu vorsingen zu lassen. Als der Produzent fragt, ob er keine anderen Künstler unter Vertrag habe, stellt der geschäftstüchtige Lionel ihm Fifi aus Paris vor, ebenfalls Carmen Novarro. Der Produzent engagiert beide Sänger. Fifi ist sehr erfolgreich und ein Hollywood-Produzent versucht, sie einzustellen. Zwangsläufig entsteht Verwirrung, bis Lionel einen Kampf erfindet und sagt, er habe Fifi tot im Fluss gefunden. Während des Verhörs gesteht Lionel, dass er Fifi erfunden hat. Als Carmen auftaucht, stellt sich heraus, dass sie und Fifi dieselbe Person waren. Ein Hollywood-Produzent ist nun daran interessiert, die Sängerin einzustellen und die Geschichte in einen Film zu verwandeln, von dem Lionel alle Credits erhält. Der Film beginnt mit einem Lied über den Club Copacabana.

**1947:**

Slick Hare

BT: Coelho Saliente, aka: O Coelho do Dia

DT: Hasenbraten in Hollywood

USA 1947

R: I. Freleng [d.i. Fritz Freleng].

B: Tedd Pierce, Michael Maltese

P: Warner Bros.

8 min, Animationsfilm. Mit Bugs Bunny, der im Bananenhut verborgen ist und diverse Bananen stibitzt. Mit einer Zeichentrick-Darstellung der Sängerin und der Stimme Mirandas.

\*Humphrey Bogart visits the Mocrumbo Restaurant. He orders fried rabbit and Elmer Fudd has twenty minutes to serve it.

**1948:**

A Date with Judy

BT: (TV:) Um Encontro com Judy

DT: Wirbel um Judy (aka: Rendezvous mit Judith)

USA 1948

R: Richard Thorpe

B: Dorothy Cooper, Dorothy Kingsley et al.

P: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

D: Wallace Beery (Judys Vater), Jane Powell (Judy Foster), Elizabeth Taylor (Carol Pringle), Carmen Miranda (Rosita), Robert Stack (Stephen I. Andrews), Xavier Cugat

113 min. Musikalische Romanze.

\* Hyperactive teenager Judy challenges and is challenged by her overly proper parents, pesky brother Randolph, and boyfriend Oogie.

**1950:**

Nancy Goes to Rio

BT: Romance Carioca

DT: Nancy geht nach Rio

USA 1950

R: Robert Z. Leonard

B: Sidney Sheldon, Jane Hall et al.

P: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

D: Carmen Miranda (Marina Rodrigues), Ann Sothern (Frances Elliott), Jane Powell (Nancy Barklay), Fortunio Bonanova (Ricardo Domingos), Barry Sullivan (Paul Berten)

M: Carmen Miranda: „Cai, Cai, Cai“, v. Roberto Martins; „Love is Like This“, v. Ray Gilbert u. João de Barro

100 (99) min. Musikalische Komödie.

UA: 10.3.1950.

In der letzten Aufführungsnacht eines Broadway-Stücks veranstaltet Star Frances Elliott (Sothern) eine Party mit ihrer Tochter und aufstrebenden Schauspielerin Nancy Barklay (Powell) und dem brasilianischen Schauspieler Ricardo Domingos (Bonanova), die im nächsten Stück mit Frances mitspielen werden. Als Ricardo Nancy kennenlernt, glaubt er, den idealen Partner gefunden zu haben. Frances geht nach Rio de Janeiro, um sich auszuruhen, während sie ihre Rolle studiert, ohne Ricardos Geschäfte zu kennen. Nachdem Nancy Ricardos Angebot angenommen hat, reist sie ebenfalls nach Rio ab. Während der Schiffsreise kommt Geschäftsmann Paul Berten (Sullivan), der Nancy beim Proben belauscht, fälschlicherweise zu dem Schluss, dass sie eine verlassene schwangere Frau ist. Marina Rodrigues, Pauls Partnerin, wird Nancys Beraterin. Nancy verwirft die Hochzeitsangebote Pauls. Als sie entdeckt, dass ihre Mutter auch die Rolle probt, beschließt sie, das Stück aufzugeben. Sie akzeptiert die von Paul angebotene Ehe. Die Verwirrung wird schlimmer, als Frances glaubt, Nancy sei von Paul Berten schwanger. Als sich alles klärt, verliebt sich Frances in Paul, verzichtet auf ihre Rolle zugunsten ihrer Tochter, und das

Stück beginnt in New York mit Nancy als Hauptdarstellerin.

stein der Hybridisierung von Animations- und Realfilm.

**1953:**

Scared Stiff

DT: Starr vor Angst

USA 1953

R: George Marshall

B: Herbert Baker, Walter DeLeon et al.

P: Wallis-Hazen

D: Dean Martin (Larry Todd), Jerry Lewis (Myron Mertz), Lizabeth Scott (Mary Carroll), Carmen Miranda (Carmelita Castina), George Dolenz (Herr Cortega), Dorothy Malone, William Ching, Paul Marion

108 min. Horrorfilm-Komödie.

\* Zwei junge Mädchen in einer amerikanischen Kleinstadt beunruhigen sich grundlos über die Ehe ihrer Eltern. Gutgelaunter Familienfilm mit viel Tanz und Musik, der kurzweilig unterhält, ohne die üblichen Standardthemen um Teenager, Kleinstadt-Idylle und Kleinbürgerfamilie zu vertiefen.

\* Fleeing a murder charge, a busboy and a nightclub singer wind up on a spooky Caribbean island inherited by an heiress.

Carmen Miranda; Brasilien 1969, Jorge Ileri.

R: Jorge Ileri

P: Astolfo Araujo, für: INC – Instituto Nacional de Cinema

M: (Titel) Jamary Oliveira, Lindenbergue Cardoso

Erzähler: Cesar Ladeira

19 [15] min, S/W, Dokumentar-/Kompilationsfilm.

Short documentary about Carmen Miranda, with some of her songs, rare footage of the "lost" film *Banana-da-Terra* and scenes of her funeral, in 1955. Exposes an anti-imperialist view of Carmen Miranda, informing that she was being explored by the system, using too many pills and working too much looking for dollars.

**4. Diversa**

The Three Caballeros

DT: Drei Caballeros

USA 1944

R: Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Harold Young

B: Homer Brightman et al.

P: Walt Disney Pictures

D: Aurora Miranda, Carmen Molina, Dora Luz

UA: 21.12.1944 (Mexico City), 3.2.1945 (New York)

71 min. Animations-Omnibusfilm.

Donald receives his birthday gifts, which include traditional gifts and information about Brazil (hosted by Zé Carioca) and Mexico (by Panchito, a Mexican Charro Rooster).

Im Filmsegment „Bahia“ singt Nestor Amaral das Lied „Bahia“ („Na Baixa do Sapateiro“) von Ari (Ary) Barroso auf Englisch. Aurora Miranda, die Schwester von Carmen, singt und tanzt mit Donald Duck und dem Papagei Zé Carioca den Song „Os Quindins de Yayá“ – die Szene ist ein filmhistorisch bemerkenswerter Meilen-

Carmen Miranda: Bananas Is My Business

Großbritannien/Brasilien 1995

R: Helena Solberg, David Meyer

B: Helena Solberg

P: Helena Solberg, David Meyer, für: International Cinema Corporation; The Corporation for Public Broadcasting; Channel 4 Television; The National Latino Communications Center; Radio e Televisão Portuguesa; Co-P: RioFilme

D: Cynthia Adler, Erick Barreto, Leticia Monte

Erzählerin: Helena Solberg

M-Auswahl: Leo Gandelman, Benny Mouthon

91 min. Dokumentarfilm.

Der Film erzählt die außergewöhnliche Geschichte des brasilianischen Stars, der die Fantasie und das Herz der Welt erobert hat: Carmen Miranda, in Portugal geboren und in Brasilien aufgewachsen, war eine Künstlerin von immensem Talent. In Südamerika bereits berühmt, wird sie 1939 von Lee Shubert entdeckt, der sie in die Vereinigten Staaten bringt, wo sie zu "The Brazilian Bombshell" wird. Carmen Miranda ist nach wie vor die berühmteste Brasilianerin, die die Kinoleinwände erobert, eine Cartoon-Figur, die einen riesigen Haufen Bananen auf dem Kopf trug. Der Film versucht, sie aus dieser Festlegung zu befreien und gibt ihr das zurück, was am grundlegendsten ist: ihre Identität (Auszug aus *Programadora Brasil* / 5).

Carmen Miranda: The South American Way

USA 1996

R: Elizabeth Bronstein

B: Doug Green, Lester Shane.

P: Van Ness Films

D: Harry de Almeida, Alice Faye, Martha Gil-Montero, Peter Graves, Roddy McDowall, Carmen Miranda, Fayard Nicholas, Harold Nicholas, Aloysio De Oliveiram Cesar Romero, Mickey Rooney, Helena Solberg

UA: 31.12.1996

60 min. TV-Dokumentation aus der 3-teiligen Reihe *Biography*.

Tudo É Brasil (aka: Todo es Brasil)

Brasilien 1997

R: Rogério Sganzerla

B: Rogério Sganzerla

P: Rogério Sganzerla, Rojer Garrido de Madrugo, für: Tupã Filmes

B: Ary Barroso, Linda Batista, Dorival Caymmi, Dalva de Oliveira, João Gilberto, Bill Krohn, Hervalto Martins, Carmen Miranda, Edmar Morel, Grande Otelo, Ray Ventura, Orson Welles, Richard Wilson, Robert Wise

M: (Titel): „Amélia“; „Brasil Moreno“; „Sandália de Prata“; „Praça Onze“; „Brasil Fantástico“; „No

Tabuleiro da Baiana“; „Brasileirinho“; „A Volta do Americano“

UA: 13.4.2010

82 min. Schwarzweiß u. Farbe. Semidokumentarischer Film-Essay.

Kombination von Archivmaterial. Enthält Mitschnitte von Orson Welles' Stimme im Radio und Fotografien von Carmen Miranda, die in einem Clip auch singt und tanzt.

Erzählt wird die geheime Geschichte des Films *It's All True* erzählt, der 1942 von Orson Welles in Brasilien inszeniert und gedreht wurde. Er porträtiert das tägliche Leben der Schwarzen, die Vorort Rio de Janeiro, die Jangadeiros von Fortaleza und enthüllt den Charme des Filmemachers Welles, wenn er etwas über die Kultur und die Kreativität des brasilianischen Volkes erfährt (Auszug aus *Programadora Brasil* / 5).

Carmen Miranda

USA 2006

TV-Porträt, aus der Reihe *Screen Goddesses* (2004–07), Season 3, Epis. 13, UA: 3.10.2006.