



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## **CARMEN MIRANDA, UMA PEQUENA NOTÁVEL: REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL NA DÉCADA DE 1930**

Kárita Bernardo de Macedo\*

1

Carmen Miranda nasceu Maria do Carmo Miranda da Cunha, em 9 de fevereiro de 1909, em Portugal, mas logo ganhou de seu tio materno o apelido de Carmen, por lembrar uma espanhola tal qual a popular personagem da ópera de Bizet<sup>1</sup>. Ainda bebê aportou no Brasil junto de sua família. Nesta cidade nasceram seus irmãos, o pai se estabeleceu como barbeiro e a família montou uma pensão na Travessa do Comércio. Esta, por sua vez, era frequentada por vários músicos, como Pixinguinha e seus amigos, atmosfera que contribuiu com o gosto de Carmen pela música (MENDONÇA, 1999, p.40-42). A carreira profissional de Carmen começou em fins de 1929 com o auxílio de Josué de Barros, quando esse conseguiu que a Brunswick gravasse um disco de Carmen. Porém, insatisfeitos com a gravadora, a dupla foi atrás da Victor, estadunidense recém estabelecida no Brasil que fechou novo contrato. Em 1930, é lançada em pleno Carnaval a canção “Taí”, que fez de Carmen um sucesso (CASTRO, 2005, p. 45-48; 52).

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História com área de concentração em História do Tempo Presente, linha Linguagens e Identificações (2012), bolsista da CAPES; Graduação em Moda com Habilitação em Estilismo pela Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC (2011); Graduação em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC (2007).

<sup>1</sup> Carmen, uma ópera do compositor francês Georges Bizet, é uma das quatro óperas mais famosas do século XIX. Ver: PELS; CRÉBAS, 1992; MCCLARY, 1998.

Logo, a Victor fechou um contrato para ela gravar mais catorze discos, cerca de um disco a cada dezoito dias (CASTRO, 2005, p.60; KERBER, 2002, p.01). Mas uma das exigências era gravar apenas músicas brasileiras e tentar ao máximo omitir sua origem portuguesa. Mesmo sem os tangos tradicionais de seu repertório, a cantora agradou os ouvintes e se sentiu à vontade para dispensar os conselhos da gravadora, revelando sua identidade em uma entrevista (GARCIA, 2004,p.33). Quando lhe perguntaram se era nascida no Rio mesmo, Carmen disse:

‘Todos que me conhecem pensam que sou brasileira, nascida no Rio. Como se vê, sou morena e tenho o **tipo da brasileira**. Mas sou filha de Portugal. Nasci em marco de Canavazes e vim para o Brasil com um ano de idade [na verdade menos]. Mas meu coração é brasileiro e, se assim não fosse, eu não compreenderia tão bem a música desta maravilhosa e encantadora terra’ (Carmen apud CASTRO, 2005, p.63). (*grifos meus*)

## PERTENCENDO A UMA NAÇÃO

2

O início do século XX no Brasil foi caracterizado por transformações econômicas e sociais, com a crise da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, o Brasil que tinha como base econômica a agro-exportação, sofre muitas perdas. Um dos setores mais prejudicados foi o cafeeiro, conseqüentemente, minando os ideais de sua oligarquia que estava diretamente ligada ao governo do país (política do “café com leite”)<sup>2</sup> (TRONCA, 1993, p.08-15, 37; KERBER, 2002, p.48; D’ARAÚJO, 2000, p.41). Perante a crise internacional que se formava, muitos países buscaram a autossuficiência como forma de se proteger. Com o poder hegemônico no cenário político brasileiro abalado, as condições se mostraram propícias ao assentamento de discursos nacionalistas. No Brasil o primeiro passo foi dado com a Revolução de 1930, em que Vargas assumiu interinamente a presidência do país com o apoio do exército.

Os nacionalistas apostavam na recuperação do país a partir de seu desenvolvimento e aproveitamento de suas riquezas naturais, incluso neste último, o cidadão nacional. Isso se daria através da unificação nacional, adequação da cultura e das instituições à realidade brasileira e a ampla utilização dos recursos nacionais para

---

<sup>2</sup> Ver: BORGES, 1979.

um desenvolvimento autodeterminado. Assim, durante a década de 1930 nota-se um grande incentivo do governo a industrialização e modernização do país. Eram tempos de afirmação nacional e de um novo projeto de nação (OLIVEIRA, 1990, p. 29; GARCIA, 2005, p.95; MENDONÇA, 1999, p.26).

Dentro desse contexto que se formava, para amenizar a nacionalidade portuguesa de Carmen, foi encomendada a Randoval Montenegro a canção “Eu gosto da minha terra”, que pode ser considerada uma precursora dos sambas de exaltação<sup>3</sup>.

Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz/ Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país/ Sou brasileira reparem, no meu olhar, que ele diz/ E o meu sambar denuncia que eu filha sou deste país/ Sou brasileira, tenho feitiço/ Gosto do samba, nasci p’ra isso/ O ‘fox trot’ não se compara/ Com o nosso samba, que é coisa rara/ Eu sei dizer como ninguém/ Toda a beleza que o samba tem/ Sou brasileira, vivo feliz/ Gosto das coisas do meu país/ Eu gosto da minha terra e quero sempre viver aqui/Ver o Cruzeiro tão lindo do céu da terra onde eu nasci/ Lá fora descompassado o samba perde o valor/Que eu fique na minha terra permita Deus, Nosso Senhor [sic] (Randoval Montenegro, 1930)

Contudo, pouca importância se dava ao nascimento português de Carmen Miranda, visto que os jornais e revistas não se constrangiam em chamá-la de “rainha do disco”, “a maior expressão da música brasileira” e “Ditadora Risonha do Samba” (CASTRO, 2005, p.62; MENDONÇA, 1999, p.26).

De todo modo, a portuguesa mais brasileira que muitos brasileiros, indubitavelmente não era o único **estrangeirismo** em voga e nem o primeiro a ser nacionalizado. As próprias marchinhas que cantava nasceram como adaptações de marchas portuguesas e do *ragtime* estadunidense, que fizeram sucesso apenas quando tocadas dentro do formato das *jazz-bands* nos bailes de carnaval (TINHORÃO, 1991, p.126). Além do formato e do visual dos músicos, as marchinhas adotaram dos Estados Unidos também o “tempo quebrado e acelerado dos *fox-trots* e *charlestons*” (TINHORÃO apud GARCIA, 2004, p.34). Na verdade, com o início dos anos 1930 e a Política da Boa Vizinhança selada em 1933, começou a entrada em larga escala da influência desse país, eram filmes, gírias, aparelhos, tecnologia e investimentos.

---

<sup>3</sup> Sambas que seguiam uma fórmula de elogio exacerbado à nação, ao estilo samba-canção e eram incentivados pelo Estado Novo. “Aquarela do Brasil” (1939) foi a considerada a pioneira do gênero.

Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada chiclets e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o fox-trot, o jazz e o boogie-woogie, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood (MOURA, 1988, p.7-12, apud MAUD, 2005, p.49).

Derradeiramente, seria a Política da Boa Vizinhança que levaria Carmen Miranda aos Estados Unidos em 1939.

Em face a tantas mudanças e a ascensão de Estados nacionalistas globalmente, o novo poder hegemônico sentia a necessidade de reestruturar a imagem que se tinha de Estado brasileiro e impunha a noção que o “pertencimento” a ele é um dever, ao passo em que criava uma comunidade cultural e a protegia contra a globalização. Partindo desse ideal, inicia-se um processo de vivificação de uma identidade nacional, autora de uma narrativa performática, que cria ícones, mitos, momentos históricos e presentes, capazes de disseminar os ideais do poder vigente e promover a mimese social destes discursos (BHABHA, 1998).

Carmen Miranda se coloca justamente dentro desse projeto, figurando o preceito de que só “nacional é popular” (SODRÉ, apud ORTIZ, 1994, p.127). A fim de se atingir a função integradora e disciplinadora concomitantemente, Carmen está dentro de um discurso densamente sedutor, no qual representa a popularização dos ideais governistas e alimenta a imagem do “tipo brasileiro” [como ela mesma se auto denominou], o que significava traçar uma fronteira entre o certo e o errado, entre o natural e o excluído, ao mesmo tempo em que se quebrava com os significados pré-estabelecidos sobre o cidadão brasileiro e como estavam embutidos no contexto social (BAUMAN, 2005, p.21, 28). Carmen Miranda foi apenas um dos artificios de uma política de unificação e identificação nacional, cujo percurso é narrado por várias vozes.

## **O RÁDIO COM UMA RAINHA E UM REI**

Carmen era bastante atenta às evoluções tecnológicas do rádio, das gravações de discos e o que mais envolvesse seu ofício, por isso mesmo, ao lado de seu amigo Mário Reis, foi uma das poucas a dominar o microfone de um modo que seria padrão somente vinte anos depois (GATTI, 2006, p.95). Tal habilidade interpretativa, fez com que a revista *Phonoarte* afirmasse que era “senhora [...] dos segredos do microfone e a Victor [gravadora] tem nela um dos maiores fatores para o sucesso de seus discos populares” (MENDONÇA, 1999, p.28). Muitos compositores escreviam especialmente para Carmen, pois com sua interpretação única, fazia de qualquer música um sucesso e significava uma redenção da profissão, que ainda não era bem vista pela sociedade. O que levou Teófilo de Barros a comentar que

Se Carmen gravar uma música qualquer horrorosa, essa música se vende aos milheiros, é tocada, cantada, assobiada até azedar e encher de dinheiro as editoras. O compositor pode ser até qualquer um. Não tem importância. Ficará importante do dia para a noite (Apud KERBER, 2007, p.14).

Daí em diante Carmen passou a ser convidada de honra de muitos eventos, solicitada em “tardes de arte” e “de samba e violão”, festivais, festas e para inaugurações como a da piscina do clube do Fluminense. Havia se tornado uma figura muito cativante e sua presença parecia refletir a unidade de toda a cidade, era o símbolo que queriam do Rio de Janeiro. Sua vida estava mudando rapidamente, continuou a desenhar seus vestidos, um de seus prazeres, mas passou a encomendá-los com uma costureira (CASTRO, 2005, p.61).

Em 1931, juntamente com Chico Alves e Mario Reis, foi contratada por um empresário argentino para uma temporada de um mês de música brasileira em Buenos Aires. Era o começo de uma carreira internacional e numa cidade muito mais fervilhante de artes que o próprio Rio, pois daí em diante passou a fazer temporadas anuais neste país, com um repertório direcionado, possuía canções que propunham justamente a seduzir o público argentino através de elogios também àquela terra (CASTRO, 2005, p.70, KERBER, 2002, p.36-37). O sucesso internacional possivelmente contribuiu para o enaltecimento da artista como representante de nossa cultura, pois o reconhecimento

estrangeiro agia como a legitimação de uma diferença que nos caracterizava como únicos.

Nesse mesmo ano (1931) Getúlio Vargas assume o governo interinamente e ao modificar drasticamente a estrutura do rádio dando-lhe um formato mais popular, pois até então a programação era voltada apenas para um público da elite, com músicas eruditas, conferências e palestras, consequentemente impulsiona a carreira de Carmen. Uma vez que o rádio era um veículo que transmitia informações a alta velocidade e atingia uma grande massa que não sabia ler jornais, percebeu-se nele um grande potencial para propaganda política e disseminação de ideologias. Assim, com decreto n. 21.111, de 1º março de 1931, estabeleceu-se que o rádio seria um serviço público, com a legalização da publicidade.

Deste modo, a partir do momento em que se viu a possibilidade de ganhar dinheiro com o rádio e tendo apoio do Estado, o setor começou a se especializar. De 1932 a 1937 foram instaladas 42 novas estações de rádio, em 1937 existiam 63 estações, pulando para 106 em 1944 e 111 em 1945. As rádios começam a competir pelas melhores atrações, Carmen ganha um programa semanal na Mayrink Veiga<sup>4</sup>, canta sua vinheta, ganha um aumento considerável no assédio e no salário (GARCIA, 2005, p.145-146; GARCIA, 2004, p.81-82). Sua participação no rádio agora valia cinquenta mil réis, o maior cachê da praça (CASTRO, 2005, p.61). Contudo, era festejada não apenas por seu talento cativante, mas também porque era um *outdoor* ambulante da proposta de mulher brasileira e de nação unida que se queria transmitir.

Antes de ser a baiana, sua imagem pública e as narrativas de suas canções traziam o modelo de uma mulher bem sucedida, batalhadora, bela, sedutora e que tem graça e bom humor até nas adversidades. Na música “As cantoras da rádio”, mais que um hino à popularidade do rádio, essas mulheres que cantam embalam o sono e o amanhecer, são as matriarcas que unem a nação de norte a sul (CAPELATO, 1999, p.176). Mareia Rivera salienta, que a música popular brasileira

Como manifestação feita de elementos diversos através de novos processos de síntese, [...]era considerada como espelho e anúncio da formação das novas ‘raças’, ao mesmo tempo que sua modernidade

---

<sup>4</sup> A rádio mais ouvida até a década de 1940 e que depois passou a ser sua gravadora. Depois desse período perdeu seu posto para a Rádio Nacional. (MENDONÇA, 1999, p.30)

baseada em fontes tradicionais servia como exemplo, arauto ou promessa do ideal de uma civilização própria [...] esboço de um indivíduo em sintonia com o meio tropical, que funciona como representação do nacional perante o estrangeiro (2000, p. 61; 65).

E este era mesmo um dos objetivos do rádio, no Brasil ele nasceu na década de 1930 já sob controle estatal. Entretanto, havia sobre ele uma vertente que se pautava pelo consumo e outra que pré-anunciava o Estado-Novo, entendendo o rádio como um instrumento educativo, formador da consciência nacional e indispensável a integração nacional. O projeto era chamado de “integração nacional pelas ondas”(CAPELATO, 1999, p.177) e, por meio das canções e narrativas emitidas, se propunha a homogeneizar o povo e o caráter da nação, através de metáforas da fecundidade vegetal, da variedade de alimentos e de elementos tropicais, como sol, calor, mar e barro, que sustentariam a formação desses indivíduos e os integrariam como oriundos daquela natureza (RIVERA, 2000, p. 64). José Murilo de Carvalho atesta que houve mesmo um esforço em definir também a psicologia do homem brasileiro, narrado a partir de então como pessoa fraternal, cooperadora, generosa, cordial, familiar ao mesmo tempo que honesta e trabalhadora; para este autor, não era compatível com essa visão acentuar os conflitos raciais e nas relações de trabalho, tudo deveria resolver-se pela cooperação e entendimento (CARVALHO, 1998, p.262).

Um interessante exemplo é essa notícia da revista *O Cruzeiro* de 21 de outubro 1933:

‘As duas irmãs têm [sic] poderes [...] para cantar os nossos sambas. E nossas marchinhas. Músicas que são bem a fotografia [sic] da nossa alma. De povo novo. A quem está traçado um destino grandioso. Na história da humanidade. [...] as irmãs Miranda impuseram-se a admiração do nosso paiz [sic] [...] sabem cantar o que é nosso’(Apud GARCIA, 2004, p.38).

Do ano da notícia (1933) é a canção “Tarde na Serra”, de Mário Reis e interpretada pela Carmen Miranda, que destaca “Como é linda a nossa terra! Que céu de anil! Os pássaros vão em revoada saudando o Brasil [...]” (KERBER, 2002, p.38). Essa era apenas uma das muitas que viriam, pois com a instituição do Estado Novo em 1937, a situação se especializaria ainda mais.

As mudanças do Estado sugeriam um novo pensar sobre a identidade nacional, condizente com a interpretação que o mesmo fazia das crises e problemas sociais iniciando um processo de renegociação das representações de identidades nacionais (ORTIZ, 1994, p.130). Nesse contexto, o rádio desponta como território propício, associado a outros meios de comunicação, para que artistas como Carmen se firmassem em uma projeção de sucesso. Segundo Alessandro Kerber,

Alguns desses artistas, justamente por circularem entre meios culturais distintos, participaram como mediadores do processo de construção de uma nova síntese identitária nacional. [...] Como grandes ídolos populares, divulgavam idéias [sic], símbolos e estereótipos que eram consumidos por grande parte da população (2007, p.14).

Durante a década de 1930, Carmen não era uma figura diferente das outras cantoras, apesar de sua elegância e sua preocupação com a aparência, nesse período o discurso de nacionalidade era pronunciado em praticamente todas as produções culturais e articulado como bem de consumo. Não fosse Carmen a ocupar este lugar, certamente outra pessoa iria fazê-lo. Seguramente, o carisma de Carmem e uma certa “malandragem”, diretamente ligados a uma política vigente, conseguiram diferenciá-la e alavancá-la para uma carreira meteórica internacional, que provavelmente é o que a enraizou como um símbolo dentro da cultura brasileira pelos últimos 80 anos.

## **SAMBA E NACIONALISMO**

No universo do Estado Novo, a música popular urbana serviu como um veículo para conquistar uma larga parcela da população brasileira. Contudo, adaptações foram feitas quanto as manifestações dos elementos da cultura africana, no sentido de adequar esta nova música aos ideais da nação. O samba começou amaxiado e carnavalesco, transformando-se em algo mais próximo da tradição europeia e estadunidense. O samba brasileiro estava sendo remodelado a fim de tornar-se um gênero musical competitivo em meio à expansão do mercado fonográfico no país, diante da presença de manifestações de outros países (RIVERA, 2000, p. 138, 141). Assim, ainda que fruto de

origens controversas<sup>5</sup>, foi a partir do samba que os elementos afro foram redefinidos para participar da civilização da cidade (KRAUSCHE, 1983, p.29).

Com os anos 1930 e a cooptação do samba como símbolo nacional, o perfil dos músicos, compositores e cantores de samba mudou. Ainda se fazia música na boêmia, porém, só era considerado cenário privilegiado para as produções culturais brasileiras aqueles povoados principalmente por personagens estudados, geralmente assegurados pelo funcionalismo público, de situação econômica estável, e fundamentalmente, “brancos”. Uma boemia comportada da intelectualidade, pois apresentavam uma melhor reputação aos olhos estado-novistas. O samba facilitava no imaginário social a ilusão da integração racial, bem como, o processo de “branqueamento” pelo qual passava, viabilizava sua aceitação enquanto parte de um ideário que apregoava que somente uma “raça superior” poderia dar sentido a sua sonoridade, ou seja, civilizá-la (GARCIA, 2004, p.42).

Os novos compositores profissionais da era do rádio<sup>6</sup> criavam uma derivação do estilo própria para as orquestras de salão e com um ritmo amolengado, que soava a um bolero. Pelas mãos de Pixinguinha, contratado da Victor, essa música ganhou o requinte das orquestras e veio a ser a marca registrada do rádio. Assim, após várias transformações e influências, o chamado samba urbano ou samba-canção<sup>7</sup>, passou a ser difundido pela indústria fonográfica e pelo rádio como o “samba autêntico” e retrato de música brasileira, do qual Carmen Miranda e Josué de Barros se destacavam como intérpretes (TINHORÃO, 1991, p.130; GARCIA, 2004, p.35). De fato, o branqueamento do samba ocorreu junto da ascensão de Carmen.

Foi quando intérpretes como Carmen Miranda, Silvio Caldas e Francisco Alves começaram a gravar suas canções, que o gênero alavancou. Carmen tinha muita graça,

---

<sup>5</sup> Conforme Valter Krausche, “o samba não teve uma origem pura; apesar de nascer das mãos e das vozes negras, que vinham do bairro da Saúde, [ele] incorporava traços ‘estranhos’ à ‘cultura’ do lugar, tornava-se expressão que já se endereçava a outros” (1983, p.29). João da Baiana afirmou que o samba não veio do morro, mas da planície, e que este era apenas o esconderijo dos sambistas reprimidos pela polícia. Donga (Ernesto dos Santos) já dizia que o samba veio da Bahia, do partido-alto, com mote e glosas improvisadas, perseguido e que formava rodas de samba com sapateados, música de negros (Idem, 1983, p.29).

<sup>6</sup> Dentre os compositores profissionais destacam-se Ari Barroso, Lamartine Babo, João de Barros, Noel Rosa, Assis Alves, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves e outros.

<sup>7</sup> O samba-canção era apenas uma das ramificações do samba, segmentadas eminentemente por padrões socioculturais.

cativava o público com performances cômicas e o governo com os elogios à nação (GARCIA, 2004, p.43-44). Ana Rita Mendonça esclarece que “Carmen era pobre, mas moça de família- e branca. Compunha um arranjo adequado para a República. (...) Coquete, a portuguesinha passava à face reformada da cidade, mais parecendo filha de burguesíssima família” (1999, p.41). Carmen Miranda em suas canções popularizava a nação, ela vivenciava as narrativas de suas canções e dessa maneira resumia a imagem que se queria da capital brasileira: ““Rio, lindo sonho de fadas. Noites sempre estreladas e praias azuis””<sup>8</sup> (Ibidem, p.41).

Rainha branca do samba, Carmen atendia ao figurino estado-novista, num primoroso equilíbrio de opostos. Vestida elegantemente, não abria mão nem da ginga nem da gíria associadas aos moradores das favelas. Cantando a cidade, o morro e o Brasil, a moça branca colaborava para legitimar seu jeito como brasileiro (MENDONÇA, 1999, p.53).

Assim, o nome de Carmen Miranda já remetia o imaginário coletivo a uma série de características e significantes carregados pela intérprete, alterando, com sua performance, o sentido das canções e veiculando uma mensagem com sua trajetória particular. Em suas canções a natureza era personificada, bem como as cidades e as grandes massas populares, pois a alma nacional era também representada pelo tipo. Porém, a realidade era muito diferente do que propunham essas narrativas e, homogeneizar em uma identidade comum um país das dimensões do Brasil é tarefa complexa ainda hoje. Desta forma, esse discurso cantado por Carmen só foi sedimentado porque era proposto por várias vozes, que deram vazão a uma repetição performática dos signos nacionais selecionados, geradores de uma narrativa presente e de uma comunidade imaginada (BHABHA, 1998, p.208).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carmen Miranda teve destaque na música, nos palcos, no cinema e foi a artista (luso) brasileira que obteve maior sucesso no exterior, presente há várias décadas como símbolo de brasilidade e integrando vividamente nossa história. Como artista, em seu

---

<sup>8</sup> Marcha de João de Barro (Braguinha) Primavera no Rio, interpretada por Carmen Miranda, gravado em setembro de 1934.

tempo integrou simbolicamente parte das narrativas que deram origem ao imaginário e representação da nação brasileira. Durante a década de 1930, Carmen pronunciava em suas canções e em sua performance um discurso de nacionalidade.

Portanto, seu papel ultrapassa a bela voz, o requebrado e a baiana. A figura que hoje se conhece como Carmen Miranda foi de fato o produto de uma série de fatores, que narra por um viés diferenciado nossa história enquanto nação, pois a arte é uma das faces da cultura, que pode ser entendida como “a soma orgânica de conhecimentos e informações que caracteriza a sociedade” (KEACH, 2007, p.9).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed. Da UFMG, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (organizadora). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999. P.167-178.

CARVALHO, José Murilo. Brasil: nações imaginadas. In *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.p.233-289.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde e amarelo de Carmen Miranda*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp, 2004.

GARCIA, Nelson Jahar. *Estado Novo. Ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 2005.

GATTI, José. Carmen Miranda's white dress: ethnicity, syncretism and subaltern sexualities in springtime in the rockies. In *Revista Ilha do Desterro*. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. Brasil, Florianópolis: UFSC. n.51, 2006. P.93-108. ISSN - 2175-8026.

KEACH, William. Apresentação. In. TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2007. P.7-20.

KERBER, Alessander. *O que é que a bahiana tem?* Representações da Nação Brasileira nas Canções Interpretadas por Carmen Miranda na Década de 30. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos –UNISINOS. Programa de Pós-Graduação em História. São Leopoldo, 2002. 155 p.

KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. Tese (Doutoramento em História)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2007. 311p.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira*. Brasiliense: São Paulo, 1983.

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

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RIVERA, Mareia Quintero. *A cor e o som da nação, a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ed. Art Editora: São Paulo, 1991.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.