

## **Mídia sonora na construção da identidade nacional brasileira: o caso da obra musical de Carmen Miranda nos anos 1930.**

Alessander Kerber  
Doutor em História – UFRGS  
Professor e pesquisador – Centro Universitário FEEVALE

**Resumo:** No presente trabalho, proponho uma análise das representações sobre a identidade nacional brasileira presentes nas canções gravadas por Carmen Miranda na década de 1930. Parto da hipótese de que estas gravações são relevantes para compreender o imaginário social brasileiro no período mencionado dado ter sido, esta cantora, a mais famosa do Brasil na época, a maior vendedora de discos e por ter apresentado uma versão acerca da identidade nacional que dialogou com as existentes naquele tempo, no espaço de lutas de representações.

**Palavras-chave:** mídia sonora, Carmen Miranda, identidade nacional brasileira

No presente trabalho, proponho uma análise acerca da relação estabelecida entre mídia sonora e construção de identidades. Especificamente, utilizo as canções gravadas por Carmen Miranda no decorrer da década de 1930 como fonte a partir da qual analiso o imaginário social brasileiro, mais especificamente no que se refere à construção da identidade nacional. Parto da hipótese de que estas gravações são relevantes para compreender o imaginário social brasileiro no período mencionado dado ter sido, esta cantora, a mais famosa do Brasil na época, a maior vendedora de discos e por ter apresentado uma versão acerca da identidade nacional que dialogou com as existentes naquele tempo, no espaço de lutas de representações.

Este artigo é resultado de minha dissertação de mestrado, intitulada “O que é que a bahiana tem? – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 1930” (KERBER, 2002), agregada de algumas reflexões posteriores acerca do caso desta intérprete, tendo que minha tese de doutorado versou sobre a comparação entre os casos de Carmen Miranda e Carlos Gardel na construção das identidades nacionais brasileira e argentina do entre-guerras (KERBER, 2007), e que a pesquisa que venho desenvolvendo no momento também enfoca a relação entre mídia sonora e construção de identidades ligadas ao espaço geográfico (as identidades nacionais, regionais e de cidades).

Carmen Miranda foi a cantora popular de maior sucesso no Brasil dos anos 30, divulgando idéias, símbolos, estereótipos, que eram consumidos por grande parte da população. Em um momento de nacionalismo exacerbado, ela se tornou representante da nação brasileira, sendo considerada, mesmo antes de sua ida para os Estados Unidos, como a “cantora do it verde amarelo”, como analisa Tânia Costa Garcia (1999).

O estrondoso sucesso de Carmen mostra a dimensão da importância destes casos na construção da identidade de seu público. Apenas para citar alguns exemplos deste sucesso, a música “Tahi”, lançada em 1930, vendeu 35 mil cópias em discos<sup>1</sup>, constituindo-se na maior vendagem discográfica da história do Brasil até aquele momento. Na mesma época, uma música de carnaval de grande aceitação vendia em

---

<sup>1</sup> O biógrafo Ruy Castro avalia que esta vendagem seria equivalente a três milhões e meio de cópias nos dias atuais (CASTRO, 2005, p. 53)

torno de 5 mil. Também, o jornalista Teófilo de Barros, em artigo publicado na “Revista Carioca”, em 15 de maio de 1937, falava:

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 CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 383).

Para analisar este “corpus documental” composto por 281 canções gravadas por Carmen, baseei-me nas reflexões acerca do conceito de representação propostas por Pierre Bourdieu (1989) e Roger Chartier (1990), que afirmam que, para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste, as quais acabam orientando, novamente, as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E, é nesta atribuição de sentido, que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz. Como afirma Chartier:

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.” (CHARTIER, 1990: 17)

No imaginário dos anos 30 se destacam, com grande importância, as representações sobre as nações. Segundo Eric Hobsbawm (1990: 159), o período entre 1918 e 1950 (entre o final da Primeira Guerra Mundial e o final da Segunda) foi o apogeu dos nacionalismos no mundo. A exaltação da nação, neste período, estaria ligada ao fechamento das economias em âmbito nacional, resultado do contexto de crise internacional ocasionada pela Primeira Guerra e, depois, pela Grande Depressão.

Eliana Freitas Dutra, em “O ardil totalitário” (1997), que focaliza especialmente o período entre 1935 e 1937, fundamentando-se em teóricos da psicologia, explica que, neste momento, o imaginário social recorreu ao Estado, identificado com a nação, a pátria-mãe, como um salvador que poderia proteger a sociedade dos males que a atormentavam. Neste sentido, a nação veio a ser uma resposta às angústias de uma população em crise e o nacionalismo uma forma de auto-valorização através desta nação. Adoto o conceito de Benedict Anderson que, em “Nação e consciência nacional” (1989), define a nação como sendo:

“[...] uma comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão [...] é imaginada como *limitada*, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas.” (ANDERSON, 1989: 14-16)

Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Anne-Marie Thiesse (2001/2002: 8-9), existe uma “check list”, um código de símbolos internacionais que define o que todas as nações devem ter: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas - costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Dentre estas identificações pitorescas, uma muito significativa é o estilo musical que define a nação. No caso do Brasil e da Argentina, este elemento era bem definido. Enquanto o Brasil era representado pelo samba, a Argentina era representada pelo tango.

Como outros cantores da sua época, Carmen Miranda também tinha, em suas canções, a temática da nação como recorrente. O nacionalismo, entendido como a valorização da identidade nacional, esteve presente durante todo o decorrer de sua carreira. Um exemplo disso se dá em canções em que Carmen afirma o desejo de aqui permanecer. Por exemplo, em 1938, Carmen gravou “Foi embora p’ra Europa”, samba de Nelson Petersen:

“Meu bem foi-se embora p’ra Europa  
e agora me pede p’ra voltar  
Bem feito! Isso é bom que aconteça, meu bem  
p’rá quebrar a cabeça de quem, de quem vai p’rá lá

É aqui, é aqui no meu Brasil  
que hei de meus dias findar  
porque se chegasse cá de tanga  
minha gente com certeza não vai me desamparar

Brasil! Oh! Meu Brasil!  
Terra boa p’rá gente morar  
Brasil, do meu samba e batucada  
e quem é da batucada no Brasil tem seu lugar”

Esta declaração de que o Brasil é o melhor lugar identificamos, também, em “Paris”, marcha de Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho, gravado em 3 de maio de 1938:

“E eu também quis ir um dia a Paris  
p’ra conhecer o que havia lá  
E ao ver o metrô a saudade apertou

e vim correndo para cá

Paris! Paris! Teu Rio é o Sena  
Paris! Paris! Tens loura mas não tem morena  
Que lindas mulheres de olhos azuis!  
Tu és a Cidade Luz  
Paris! Paris! ‘Je t’aime’  
Mas eu gosto muito mais do Leme”

Na canção “É um quê que a gente tem”, samba de Ataulpho Alves e Torres Homem, gravado em 1940, Carmen apresenta outra forma de afirmação do nacionalismo:

“É um quê que a gente tem  
E para ter lugar no samba  
É preciso um certo jeito  
É um quê que a gente tem  
Ai, muita gente diz que é bamba  
Mas quem é bom já nasce feito  
É um quê que a gente tem

E o samba verde-amarelo já cantei p’ra todo mundo  
E houve muito bate-fundo com meus balangandãs  
Mas agora volto novamente a cantar alegremente  
p’rá vocês amigos fã[s] [...]”

Carmen afirmava, nesta canção, que não é qualquer um que tem lugar no samba. Sendo, este estilo musical, uma representação da nação brasileira, ao fazer esta afirmação ela estava dizendo que não é qualquer um que tem lugar nesta nação, que é preciso ter um certo jeito, ter um certo “quê”.

Nos anos 30, inicia-se a definição do samba como representante do Brasil. Ele passa a não mais representar apenas a cultura do morro ou dos negros, mas toda a nacionalidade. É por isso que Renato Ortiz, em “Cultura brasileira e identidade nacional” (2001), afirma que os negros tiveram que procurar outro estilo musical na definição de sua identidade étnica, já que o samba representa não mais apenas os negros, mas toda a nação<sup>2</sup>. A restrição para ter lugar no samba e, conseqüentemente, no Brasil era, também, uma forma de valorização do mesmo, selecionando-se as pessoas que podem fazer parte desta comunidade imaginada.

Valorizando o Brasil, Carmen também o compara com outras nações. Em 1930, ela gravou “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, que fala:

“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

---

<sup>2</sup> Hermano Vianna, em “O mistério do samba” (1995), diferentemente de Renato Ortiz, analisa o samba não como tendo origem definidamente entre os negros, mas como já tendo nascido miscigenado. Afirma ele que o samba se originou através de uma circulação cultural em que se misturaram elementos da musicalidade negra e branca.

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 premita Deus, Nosso Senhor”

Uma identidade se constrói numa relação de alteridade, ou seja, é necessário que se diga quem é “o outro” para se definir quem é o “eu”. Na construção da identidade nacional brasileira, “o outro” é definido por um imaginário sobre diversos grupos estrangeiros. É uma relação de alteridade que não se constrói, geralmente, num contato direto com este “outro”. Salvo em alguns restritos espaços, como no caso dos norte-americanos que vieram ao Rio Grande do Norte durante a Segunda Guerra Mundial, geralmente ela foi construída sem um contato direto com este “outro”, mas a partir de símbolos que representavam estas outras identidades nacionais, que circulavam mundialmente e chegavam ao Brasil, tornando-se elementos do imaginário social.

Na letra da música antes reproduzida, a relação de alteridade é definida pela comparação entre o samba e o “fox trot”, símbolo que representa a nação norte-americana. Dizer que o “fox trot” não é tão bom quanto o samba seria, justamente, mais uma forma de afirmar o nacionalismo, dizendo que os Estados Unidos não são tão bons quanto o Brasil.

A relação de alteridade é muito valorizada nas canções interpretadas por Carmen. As nações apresentadas são, geralmente, desvalorizadas em relação à brasileira. Em 1933, por exemplo, Carmen gravou “Bom dia, meu amor!”, canção de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, que fala:

“Nas aulas de francês e de espanhol  
De inglês, de italiano, de alemão  
A gente aprende sempre a lição:  
‘Good-morning, good-morning my dear  
Buon giorno, bonjour mon amour’  
Mas o que é melhor dos três é o português:  
‘Bom dia, meu amor, amor!’

‘I love you, I love you, je t’aime  
Te quiero, te quiero amor’  
Mas o que é melhor dos três é o português:  
‘Eu te amo meu amor’”

Evidentemente, a língua portuguesa representa o Brasil. A valorização da mesma significa, por transferência de significado, uma valorização da nação brasileira. A comparação do Brasil com nações, como a França, a Alemanha, os Estados Unidos e a Inglaterra, constituiu-se em uma tentativa, também, de valorização deste Brasil. Destacamos que a nossa nação não era comparada com nações pobres ou pouco importantes no cenário internacional, mas, justamente, com as mais ricas, importantes e avançadas daquele momento. Isso revela uma tentativa de afirmar o Brasil em uma posição mais elevada e próxima às grandes nações do mundo. Dizer que o Brasil é melhor que a Nicarágua, por exemplo, não seria de grande significado, mas dizer que o Brasil é melhor do que a Inglaterra, o colocava em patamar superior.

Contudo, era necessário achar algum motivo que legitimasse esta valorização do Brasil. Um fio-terra com a realidade concreta impedia que a nação brasileira fosse valorizada por elementos como, por exemplo, a economia ou a tecnologia. Estava presente no imaginário brasileiro dos anos 30 a representação do Brasil como atrasado tecnologicamente. Este, inclusive, foi um dos motivos da crítica que sustentou a Revolução de 30, contestando a fragilidade de uma política que mantinha nosso país dentro de um modelo agrário-exportador e com pouco desenvolvimento industrial e tecnológico frente a um contexto de crise internacional.

Sendo assim, no começo dos anos 30, a legitimação do nacionalismo é expressa, afirmando que faltam, às outras nações, vários elementos do Brasil que não estão associados com a modernidade. Nas canções interpretadas por Carmen Miranda, os elementos que mais aprecem como definidores da nação são os naturais, ou seja, os da flora e da fauna já existentes nestas terras antes da colonização portuguesa. Por exemplo, em 1933, Carmen gravou o samba “Tarde na serra”, de Mário Reis, que fala:

“É tarde! É tarde! O sol vai morrendo atrás da serra  
Como é linda a nossa terra! Que céu de anil!  
Os pássaros vão em revoada saudando o Brasil [...]”

Não é o povo brasileiro e seus feitos, mas é a paisagem natural que serve de base simbólica para a valorização do Brasil. O mesmo ocorre na marcha “Terra morena”, que Carmen gravou em 1936, de Joubert de Carvalho:

“Brasil, terra morena, batida pelo sol ardente  
Brasil, vives cantando, no coração de toda a gente

Brasil, terra morena, nas tuas alegrias há tristeza  
Brasil, terra morena, é linda a tua natureza

Por que o Brasil tanto seduz, à nossa gente, ao estrangeiro?  
É simples a resposta: - Porque Deus é brasileiro!”

Além da valorização do Brasil a partir das belezas de sua natureza, esta música ainda apelava para a religiosidade, para um Deus que seria brasileiro. Este vocábulo não atingia e não excluía especificamente nenhuma religião. Utilizando o termo “Deus”, Carmen dava espaço para que cada grupo pensasse a sua representação de divindade como legitimadora da nacionalidade.

Talvez uma única exceção entre as canções por ela interpretadas, em “O samba e o tango”, de Amado Regis, gravado em 1937, Carmen compara o Brasil com outra nação da América Latina e não desvaloriza esta:

“Chegou a hora, chegou, chegou  
Meu corpo treme, ginga qual pandeiro  
E a hora é boa e o samba começou  
e fez convite ao tango p’ra parceiro

‘Hombre yo no sé porque te quiero  
y te tengo amor sincero’, diz a muchacha do Prata  
Pero no Brasil é diferente  
‘Yo te quiero’ é simplesmente: teu amor me desacata!

Que habla castellano e num fandango  
o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro

Pois eu canto e danço sempre que possa  
um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!”

A relação de alteridade com a Argentina não contradiz, porém, a afirmação anterior de que as canções comparam o Brasil com as grandes nações do mundo. A Argentina tinha, nos anos 30, uma boa colocação no cenário internacional, além de servir de modelo de comparação por ser a maior nação com a qual o país fazia fronteira. Torcuato S. Di Tella, no artigo “Las ideologias nacionalistas durante los años 30” (2000), analisa a emergência dos nacionalismos em todo o mundo entre o final dos anos 20 e o início dos anos 40. Afirma ele, também, que teóricos dos anos 30 acreditavam que a tendência mundial colocaria quatro grandes potências no mundo: Estados Unidos, na América do Norte; Alemanha, na Europa; Japão, na Ásia e União Soviética, no Leste europeu e norte da Ásia. Mas, também, na América do Sul poderia surgir uma grande potência que liderasse esta região. Os dois candidatos óbvios eram o Brasil e a Argentina, duas nações que competiam historicamente por uma posição de liderança na região. Daí, percebe-se quão delicada era esta questão e quão grande era a tendência de uma nação desvalorizar a vizinha.

Nos anos 30, enquanto o Brasil estava num momento em que o samba se definia como representação da nação, na Argentina o tango já havia se firmado neste sentido. Isto ocorreu especialmente por dois motivos: pelo grande sucesso que este estilo musical gozava em seu país e pela definição internacional do samba como argentino, a partir, especialmente, da trajetória de Carlos Gardel.

É interessante perceber, contudo, que, diferentemente de outras canções de Carmen, onde ela fala que o brasileiro é melhor do que os diversos estrangeiros representados, nesta canção este elemento valorativo não se faz presente. É afirmada a alteridade entre o brasileiro e o argentino, mas não se diz que um é melhor do que o outro, apenas que são diferentes.

Buscando o porquê disso, identificamos motivos no contexto em que esta música foi produzida. Era uma canção feita especialmente para as platéias argentinas. Carmen, desde 1931, fazia turnês anuais pela Argentina e, em 1937, já era muito conhecida e apreciada naquele país. Era de se esperar que ela não cantasse, para os argentinos, uma canção que desvalorizasse sua nação em relação à brasileira. Por outro lado, para não contradizer a condição de brasileira, também não poderia cantar algo que valorizasse mais a Argentina do que o Brasil. Então, a saída foi uma canção que não desvalorizou uma em detrimento da outra, mas que apenas marcou a diferença entre as duas e as uniu através da sexualidade, representando a Argentina num homem por quem Carmen, a representante do Brasil, se interessa. Sem abrir mão de sua nacionalidade, ela assumiu uma relação de afetividade com o argentino com óbvios motivos de conquistar a simpatia do público daquele país.

O nacionalismo de Carmen, sem dúvida, foi um dos elementos fundamentais para a legitimação dela como representante do Brasil no exterior. Como se sabe, porém, sua verdadeira nacionalidade era portuguesa. Ela era de uma família de imigrantes que vieram para o Brasil em 1910. Na década de 30, contudo, quando surgiu como grande estrela, a origem portuguesa foi mantida em segredo. Seu comportamento e sua fala, empregando constantemente gírias das camadas populares do Rio de Janeiro, faziam com que fosse difícil alguém imaginar sua origem. Quando “vazou” a informação de que era portuguesa, um jornalista do jornal “O País” lhe perguntou se ela nascera no Rio. Ela

respondeu que “era filha de Portugal, embora seu coração fosse brasileiro” (GIL-MONTERO, 1989: 39).

A questão da nacionalidade portuguesa de Carmen não parece ter sido algo muito discutido nos anos 30. A legitimidade que o imaginário dava a sua pessoa era incontestável, tanto que não ocorreu nenhum grande escândalo quando esta informação foi noticiada. O que interessa é que as canções que Carmen interpretava e que chegavam aos ouvidos de milhares de pessoas através do rádio e dos discos, assim como a sua própria imagem pessoal, foram aceitas como autenticamente brasileiras.

Sua legitimação como representante do Brasil não foi questionada por ela ter nascido em Portugal mas, em outra circunstância, quando da sua ida para os Estados Unidos. Em 1939, Carmen foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Schubert e convidada a se apresentar no Estados Unidos. Ela demonstrou grande interesse nisso e declarou:

“Todos os meus esforços concentram-se, pois, num objetivo: tirar partido disso, lançando de verdade a música brasileira nos Estados Unidos, como já fiz nas repúblicas platinas [...] Mostrar ao povo de lá o que é o Brasil na realidade, pois como você sabe, o juízo formado ainda é muito falso” (MIRANDA, apud GIL-MONTERO, 1989: 75)

E esta questão da “realidade” sobre o Brasil estava muito presente naquela época, tendo que as representações do país se confundiam com as do resto da América Latina. O Brasil, para se afirmar como nação, tinha que dela se diferenciar. Como afirma Gerson Moura:

“[...] as contribuições que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu ‘exotismo’ freqüentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse ‘tempero’ tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba.” (MOURA, 1984: 10)

No mesmo ano de 1939, Carmen embarcou para os Estados Unidos para uma turnê na Broadway. Ao contrário do que ela possivelmente esperava, as informações que chegaram ao Brasil fizeram com que muitos se irritassem com sua atuação, questionando sua brasilidade e a chamando de “americanizada”. Durante a Feira Mundial, que se realizou em Nova Iorque naquele ano, o Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmen nas apresentações, executou um foxtrote que foi transmitido pela rádio no Brasil. Carmen também atuou, nos Estados Unidos, no filme “Down Argentine Way”, na Fox, dirigida por Irving Cummings, que descrevia a Argentina e não o Brasil. Alguns nacionalistas brasileiros se enfureciam com o fato da cantora que, segundo eles, tinha ido para a América do Norte justamente para demarcar a alteridade do Brasil com a Argentina, ter agora se misturado às representações daquele país. Estes fatos fizeram com que a sua legitimidade como representante da nação brasileira fosse abalada. Contudo, os próprios



protestos contra Carmen nos dão a dimensão de sua importância nas negociações acerca da construção da identidade nacional brasileira.

### Referências bibliográficas:

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BACKZO, B. A imaginação social. IN: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. [p. 296-331]
- BALAKRISHNAM, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto: 1996.
- BARSANTE, Cassio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Europa, 1983.
- BEYHAUT, Gustavo; BEYHAUT, Hélène. *América Latina III – De la independencia a la segunda guerra mundial*. Historia Universal Siglo veintiuno. Vol. 23. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia; construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. Edição particular do autor, 1978.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador da sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: USP, 1988. Tese (Livre Docência em História). Universidade de São Paulo.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997
- FREITAG, Léa Vinocur. *O nacionalismo musical no Brasil: das origens a 1945*. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 1972.
- 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*. Ano 16, nº 31. Curitiba: Ed. UFPR, 1999. [p. 67-94]
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo: trajectos*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GIL-MONTERO, Martha. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

- HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KERBER, Alessander. *O que é que a bahiana tem? – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30*. São Leopoldo: UNISINOS, 2002. Dissertação (Mestrado em História), Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SILINGO, María Del Carmen. *Tango – danza tradicional*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1992.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado - a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. (dissertação de mestrado). Niterói: UFF, 1993.
- TELLA, Torcuato S. Di. Las ideologias nacionalistas durante los años 30. IN: *A visão do outro: seminário Brasil – Argentina*. Brasília: FUNAG: 2000. [p. 537-558]
- THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.