

Carmen Miranda, o sistema de radiodifusão e o samba¹

Adriana Alves dos Santos²
Universidade Nove de Julho, São Paulo, SP

Resumo

O presente artigo tem a finalidade de ilustrar de que forma o sistema de radiodifusão carioca, na década de 30, impulsionou a carreira da cantora mais popular da época, Carmen Miranda. Para traçar e caracterizar o percurso da artista, na carreira de cantora de rádio no Brasil, foi descrito o contexto do período, abarcando a parceria com as grandes gravadoras e o samba, o ritmo escolhido por Carmen e que era destaque no cenário musical. Ele, assim como o rádio, também foi peça fundamental para alavancar o sucesso de uma intérprete que cantou tanto o samba marginal, como o samba civilizado.

Palavras-chave

Rádio; Carmen Miranda; samba, entretenimento

Nós somos as cantoras do rádio,³
levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono,
de manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio,
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
corações de Norte a Sul

Canto pelos espaços afora
Vou semeando cantigas,
dando alegria a quem chora
(bum, bum, bum, bum, bum)
Canto, pois sei que a minha canção
vai dissipar a tristeza que mora no teu coração

Canto para te ver mais contente
pois a ventura dos outros é alegria da gente
(bum, bum, bum, bum, bum)
Canto e sou feliz só assim
Agora peço que cantes
um pouquinho para mim.

A pequena notável numa década de ouro

¹ Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, professora da Universidade Nove de Julho. E-mail: alves.prof@gmail.com

³ Cantoras do rádio. Intérprete: Carmen Miranda. 1936. Odeon

O caminho trilhado pela cantora de rádio Carmen Miranda até o estrelato carece de uma contextualização. Ao falar da artista, sem situá-la no cenário de sua época, corre-se o risco de apontar um quadro, no mínimo, incompleto, já que esse contexto pode tanto endossar, como refutar seu perfil construído ao longo do tempo.

O Brasil da década de 30 assistia a um crescimento da população burguesa e do proletariado. Cresciam também as disparidades entre as áreas urbana e rural. A crise mundial de 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, afetou a nação, de forma que, desemprego, declínio salarial, fechamento de fábricas e estocagem da produção, faziam parte do cenário nacional.

O projeto do presidente Getúlio Vargas, para unificar e modernizar o país e sanar os problemas que afetavam a nação, passava pela criação de um governo industrializado, forte, centralizador e intervencionista.

O desejo da pátria unificada era respaldado por um ambiente favorável: o Estado seria o denominador comum num país que via o fluxo de migração crescer e expor as diferenças culturais de sua população. Para consolidar esse papel unificador, Getúlio utilizou-se de instrumentos que transmitiram a ideia de uma nação universalizada nos costumes e nos desejos:

Vem do Estado a única voz que fala em nome de todos os brasileiros. O homem comum, o cavalheiro dos salões e a mulher do campo, o operário, o comerciante, são descaracterizados socialmente para serem recuperados na perspectiva de uma identidade que a organicidade na Nação engendrara através da harmonia social já alcançada. (LENHARO, 1989, p.34).

Essa voz seria especialmente representada na figura do rádio, que

permitia uma encenação de caráter simbólico e envolvente, estratégias de ilusão participativa e de criação de um imaginário homogêneo de comunidade nacional. O importante do rádio não era exatamente o que era passado e sim como era passado, permitindo a exploração de sensações e emoções propícias para o envolvimento político dos ouvintes. Efeitos sonoros de massa podiam atingir e estimular a imaginação dos rádio-receptores, permitindo a integração, em variados tons entre emissor e ouvinte, para se atingir determinadas finalidades de participação política. (LENHARO, op.cit.: 40).

A história do rádio no Brasil nos remete ao ano de 1922, na Exposição do Centenário da Independência, quando, com a ajuda de aparelhos receptores, foi possível ouvir o discurso do presidente Epitácio Pessoa. Em 1923, no Rio de Janeiro, seria criada a

primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade, de Edgar Roquete Pinto e Henrique Morize, ainda com propósitos educativos.

Em 1924, também no Rio, entra em cena, ou melhor, no ar, a Rádio Clube do Brasil. Os aparelhos receptores eram chamados rádios de galenas, montados pelos próprios compradores, poucos, já que o produto não era muito barato. As condições das duas emissoras eram precárias e elas só conseguiam efetuar transmissão por algumas horas durante a semana. Não havia patrocínio e elas sobreviviam graças às contribuições de seus sócios, que, como num clube, pagavam mensalmente para desfrutar dos serviços oferecidos.

Em 1926, nasce a Mayrink Veiga e em 27, a Educadora, ambas cariocas. Até aqui, as emissoras não tinham características comerciais e a programação era composta especialmente por conferências e música clássica. Na década de 30, o papel exercido pelo rádio no país mudaria a partir de algumas medidas. Em 1931, é criada a Comissão Técnica de Rádio, para conceder e cassar emissoras, mas seria em 1932 que a história desse veículo ganharia definitivamente novas feições, com a inserção da propaganda.

Para atrair os anunciantes a programação passou a ficar cada vez mais diversificada, originando os chamados programas de variedades. O rádio conquistava iletrados e a parcela mais pobre que não poderia adquirir jornais e revistas. Em pouco tempo os aparelhos receptores começaram a ocupar o lugar do piano e das vitrolas nas salas dos lares brasileiros. Os discos ainda não eram vendidos a preços acessíveis e isso ajudou a popularizar o veículo, já que os ouvintes com pouco poder aquisitivo podiam pedir às emissoras que tocassem sua música favorita. No apogeu, alguns quadros recebiam os nomes de seus patrocinadores e a programação era dirigida especialmente ao público feminino. Além da música, um grande trunfo do veículo era a transmissão de jogos de futebol.

Um dos maiores nomes desse cenário foi o locutor, ou *speaker*, Ademar Casé, notável vendedor de aparelhos receptores, que se transformou num dos mais aclamados profissionais de rádio. Ele inovou imprimindo no seu Programa Casé, o modelo norte-americano, sem longas pausas entre a execução de músicas, e modernizando a programação, encurtando, por exemplo, a duração de alguns programas, apresentando artistas e humoristas. Em 1933, ocorre uma greve das emissoras de rádio, por causa da decisão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais-SBAT (que incluía os compositores) de aumentar o pagamento pelo uso das músicas na programação. Casé seria um dos primeiros a acatar a decisão.

Uma das disputas mais acirradas pela audiência aconteceu entre as emissoras Nacional e Mayrink Veiga, que possuíam em seu quadro de artistas alguns dos nomes mais conceituados da época, que iam desde maestros, compositores e músicos, até os mais badalados cantores. A popularidade do veículo favorecia os planos de Getúlio para utilizá-lo como instrumento político, transmissor dos ideais do Estado. Percebendo o alcance de meios de comunicação, como o rádio, por exemplo, em 1935, ele cria o Departamento Nacional de Propaganda, que em 1937, passaria a se chamar Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP e que tinha como uma das missões fiscalizar a programação das emissoras de rádio. Sua coordenação ficava a cargo de Lourival Fontes, sendo supervisionado pelo próprio presidente.

Esse controle ficaria mais acirrado com a regulamentação do Estado Novo, em 1937, que implementaria a censura aos meios de comunicação. O governo também estabelece as diretrizes da programação:

além de divulgar as mensagens e os atos oficiais, os diferentes programas deveriam decantar as belezas naturais do país, descrever as características pitorescas das regiões e cidades, irradiar cultura, enaltecer as conquistas do homem em todas as atividades, incentivar relações comerciais (CAPELATO, 1998, p.77).

A situação de concorrência inicial entre o rádio e as gravadoras mudaria a partir de 1927, quando a Odeon traz ao país o sistema elétrico de gravação. Até esse momento, cantor bom era aquele que conseguia cantar o dó-de-peito, ou seja, era necessário que os intérpretes tivessem um potencial de voz muito grande, tamanha era a deficiência do modelo de gravação. Mário Reis seria o primeiro a agradar o público, utilizando-se da novidade.

A inovação, além de trazer mais qualidade às gravações, aumentou a produção de discos e, conseqüentemente, reduziu os custos. Outras gravadoras chegam ao país, as vitrolas se modernizam e o comércio, para acompanhar o novo ritmo da indústria fonográfica, oferece a venda a prazo, para que todos pudessem adquirir seu aparelho.

Juntos, o disco e o rádio, popularizaram a música brasileira. Na nova relação entre gravadoras e emissoras, essas contribuiriam para a transformação de cantores em verdadeiros ídolos, divulgando detalhes de sua vida, possibilitando aumento das vendas de discos, e, é claro, alavancando a própria audiência das emissoras. As gravadoras também eram a maior fonte de renda de compositores, já que o direito autoral, o chamado pequeno

direito, como o nome indica, rendia pouco dinheiro, compensado pela taxa de venda do disco, paga ao dono da composição e também ao intérprete.

Carmen alcançou o sucesso na música traçando o caminho inverso das artistas da época. O procedimento mais comum era solidificar uma imagem como atriz ou no teatro de revista e depois, já conhecida, passar a cantar. Ela gravou seu primeiro disco pela *Brunswick* em 1929, sem fazer grande sucesso, talvez porque nem existisse um sistema de divulgação na gravadora. As canções iniciais na Victor também não foram muito bem recepcionadas, apesar de a artista ter como padrinho Josué de Barros, e o sucesso na gravadora viria com Taí, consagrando a cantora nacionalmente. Na época, Rogério Guimarães, diretor artístico da Victor, sabendo da preferência de Carmen por tangos, sugere que ela cante somente música brasileira e não revele sua origem portuguesa. Esse conselho combinava com a tendência nacional de valorização da música nativa, incentivada pelo governo. Carmen, que se juntaria a Mário Reis e Lamartine Babo no quadro dos grandes artistas da gravadora, faria concorrência, no sucesso, a Francisco Alves, da Odeon, para onde iria em 1935.

No auge de sua carreira, os discos de Carmen, de imediato, já vendiam cerca de 15.000 exemplares, número muito bom quando o comum, para um bom cantor, era alcançar a meta dos 1.000 discos. Ela figurava no rol de artistas cobiçados por todos os compositores e era muito popular. Em 1933, o sambista e escritor Orestes Barbosa, organiza uma obra sobre os maiores nomes do samba nacional e inclui a artista em seu livro, fornecendo essa explicação:

Mas não deve ser considerada absurda a inclusão de Carmen Miranda nesta coletânea, porque ela, em verdade, é uma autentica figura do meio, do que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou dando-nos mais um exemplo da força trituradora do Rio que refina, como uma usina, os elementos aportados ao nosso torrão. E considerando Carmen Miranda uma sambista carioca, tal o seu prodígio de adaptação, justo é destaca-la, sem favor. (...) Dona de um gênero próprio, com nuances de voz e piegas exclusivamente suas, Carmen Miranda parece querer fugir do seu eu para invadir outro setor que já tem gente de guarnição. E o seu abuso da popularidade já chegou ao ponto de gravar um anúncio de cigarros e o de uma empresa. O samba deve entretanto muito a Carmen Miranda. O disco teve nela uma figura marcante. E a melhor prova do seu valor é o numero de Carmen Miranda que a gente encontra por ahi. (BARBOSA, 1933, p.121).

Não foram encontrados registros que confirmem que o grande sucesso da cantora tenha sido alavancado por uma tática comum na era de ouro: a caítiuagem, ou nos dias atuais, o jabaculê, que acontecia quando intérpretes ou compositores faziam doação de

discos para serem tocados nas rádios. O esquema seria tão aperfeiçoado que as emissoras passariam a ter uma tabela de preços para execução de canções.

As primeiras apresentações de Carmen no rádio seriam na Educadora e na Sociedade, em 1929. Na Mayrink, apareceria muito bem acompanhada, nesse mesmo ano, por Rogério Guimarães. Nos primeiros anos de carreira era comum vê-la em festividades diversas, como concursos de miss, tardes e noites musicais, entre outras.

O famoso contrato com a Mayrink vem em agosto de 1933. César Ladeira, o diretor artístico da emissora, resolve mudar o codinome da artista: nada de cantora do *it*, sem som determinado. Ela seria a ditadora sorridente do samba e mais tarde a pequena notável.

A ditadora sorridente e o samba

A partir da década de 20 o maxixe entra em decadência para dar lugar a um ritmo que se tornaria um dos símbolos da cultura nacional: o samba. Pelo telefone, de 1917, é considerada a primeira gravação do gênero. Não por acaso, ela ocorreria no Rio, considerado palco confluyente de culturas e onde tudo parecia acontecer.

Na década seguinte o samba, então o gênero mais gravado, já conquistava um público maior e mais diversificado, apesar de dificuldades, como a perseguição da polícia às reuniões onde o ritmo se fazia presente, na Praça Onze, por exemplo, e o tratamento dispensado aos sambistas, considerados indignos de se apresentarem em casas de espetáculos. Obras como *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, apregoavam que a miscigenação era algo positivo. Contudo, o samba com suas raízes negras e multiculturais, ainda era vítima do preconceito, a ponto de compositores recorrerem à utilização de pseudônimos para não serem identificados. De raízes negras, o ritmo incorporou outras influências, como a nordestina, absorvida por alguns grupos do Rio. Essa e outras absorções colaborariam para que ele tivesse uma representação nacional.

Seu crescimento não era maior porque, mesmo com a expansão, ele ainda não agradava determinados segmentos da nação, que sonhavam com um Brasil civilizado e moderno. O sinônimo de civilização carregava marcas europeias, refinadas e brancas. A imagem que o samba trazia era a de uma música que vinha do morro, com seus malandros, e dos negros. E essa foto não poderia ser revelada como retrato do Brasil. A nação deveria ser vista como terra de belas paisagens, de gente ordeira e feliz, de contornos próprios, mas

absorvendo determinadas influências externas, segundo o conceito antropofágico de Oswald de Andrade.

A relação samba/morro é interessante. O sambista é do morro por que quer? Não. O samba é ritmo de muitos lugares, mas foi para o morro por falta de opção. O centro do Rio urbanizado não comportaria uma música considerada inferior. E a polícia se encarregava para que tal situação permanecesse assim.

A perseguição policial, na verdade, era contra os batuques. A diferença entre o samba e o batuque? Esse último envolvia o corpo com a capoeira e a música. O samba envolvia muito mais os pés e os quadris, no caso das mulheres. Na Praça Onze os batuques começavam com uma disputa improvisada de samba, mas eram seguidos por um duelo corporal.

O samba subiu para o morro e para as favelas e ali se desenvolveu porque o processo de civilização não passava por esses lados. Logo, o que ali acontecesse não despertava o interesse da administração local.

A urbanização também contribuiu para delinear a imagem do malandro folgado, que não queria trabalhar e acabava se instalando na favela. As novas feições do Rio central encarecem o aluguel. Para pagá-lo, era preciso estar, no mínimo, empregado. Para se conseguir um emprego, só com residência fixa e respeitável.

Um dos responsáveis pela mudança nos olhares dirigidos ao ritmo foi o rádio, que o popularizou e fez com que se percebesse que o gênero gozava de grande prestígio entre a nação. Mas, passar a enxergá-lo como peça importante da cultura nacional não significava aprová-lo tal e qual. O samba da pátria brasileira era aquele que legitimaria o Estado e que por ele seria legitimado. Se o samba malandro, marginal não era bem visto, um samba diferente, higienizado, era mais simpático aos olhos da elite e do governo. Era aquele que decantava as maravilhas do país, do trabalho e renegava a boêmia e a malandragem.

Para que essa higienização fosse completa, era preciso legitimar o espaço de uma das manifestações mais representativas do país: o carnaval, que era um dos grandes, senão o maior, incentivador para lançamento de discos (que ocorria no período de novembro a dezembro, meses que antecediam a festa). Canções bem recebidas, que caíam na boca dos foliões, poderiam transformar seus intérpretes em ídolos, além de valorizarem seus compositores. A legitimação, ou melhor, a institucionalização, do evento, se deu com a criação das escolas de samba e a profissionalização dos artistas. Em 1935, o governo

patrocinaria o Concurso das Escolas de Samba e, em 1937, um decreto obrigaria as escolas a criarem sambas com letras patrióticas, o chamado samba-enredo.

O carnaval, o rádio e o disco completavam um circuito que ajudou a popularizar a música nacional. Logo depois o cinema entraria em cena. Antes disso, sessões de filmes já eram precedidas por apresentações ao vivo de cantores de rádio. Os grandes nomes da era de ouro foram os principais destaques dos filmes carnavalescos, cujo sucesso é confirmado por Sérgio Augusto, em *Esse Mundo é um Pandeiro*: “Atraindo filas e mais filas de espectadores religiosamente fiéis ao seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, o filmusical carnavalesco impôs como um entretenimento de massa de singular expressividade.” (AUGUSTO, 2001, p.13). Essa base do rádio e o modelo norte-americano serviriam para impulsionar o cinema falado nacional. O público dificilmente perdia a oportunidade de conhecer os ídolos dos quais só conheciam a voz. A aparição de astros e estrelas de rádio, nesse tipo de produção, poderia, de certa forma, ser comparada ao nosso atual videoclipe. E o ciclo se fechava da seguinte maneira: cantor de rádio consagrado “atua” em filmusical, alavancando a bilheteria e a venda de revistas especializadas.

O samba civilizado era representado principalmente por Francisco Alves, Noel Rosa, Custódio Mesquita, Ary Barroso e Carmen Miranda. Os nomes Noel e Carmen aparecem nas listas de artistas dos sambas marginal e civilizado. Noel cantou tanto o samba do Estácio, aquele que vinha do Largo do Estácio, local mal frequentado, próximo ao morro de São Carlos, de malandros, portanto (como o Não tem tradução), quanto o samba com feições mais civilizadas, exemplificado em *Rapaz folgado*.

A cantora gravou sambas que condenavam o morro, a boêmia ou a malandragem, como *Cabaret no morro* e *Malandro*⁴, onde a mulher, cansada da vida que leva ao lado do amado, resolve que não quer mais levar o romance adiante, já que é a parte prejudicada no relacionamento:

Malandro (ôi Malandro!)
Tu sabes que eu te quero bem (te quero bem)
Te dei beijos e carinhos
E um pouco de amor também

Não quero mais te pedir
Não vale a pena chorar
Tudo que é bom nesta vida
um dia tem que acabar (ôi Malandro)

⁴ Malandro. Intérprete: Carmen Miranda. 1930. Victor

Muito cedo desdenhaste
o carinho que eu te dei
Somos na vida o contraste
Eu de esperar já cansei (ô! Malandro)

Vou te dizer uma coisa
Mas não vás ficar zangado
Eu sei que você também
tem muitas vezes chorado (ô! Malandro, ôi)

Ela, contudo, interpretou também músicas que exaltavam essa classe e o samba do morro, a exemplo de Minha embaixada chegou e Isso não se atura⁵, uma crítica a quem desdenha o samba e publicamente sinaliza a preferência por outro ritmo, mas, longe dos holofotes, aprecia o gênero musical:

Isso não se atura, meu bem,
lá em Cascadura, ô
Lá em Cascadura, isso não se atura.
A Madame Butterfly diz que Beethoven é seu querido
Quando ouve a batucada, põe o dedo no ouvido
Diz que o samba é coisa "pau", faz barulho, inté se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na Kananga (meu bem)

O sambista do Café (aí! eu não quero falar mal)
Só se lembra da morena quando chega o carnaval
Diz que o samba cá do morro já nasceu de "pé-quebrado"
Mesmo assim nosso capenga corre o mundo e é cantado

Batucada na Avenida a polícia não consente
Aparece o "tintureiro" e "sêo" guarda leva a gente
Já vi moço na cidade com fraqueza na farinha
Retocado e perfumado parecendo uma mocinha (meu bem)

Eu já fui numa macumba e no fim o pau comeu
Mas foi entre gente fina e a polícia não prendeu
O "Tarzan do Alfaiate" tem mania de valente
Só viaja de carona e quando salta pisa a gente...

A imagem da artista contribuía para que fosse considerada representante do samba civilizado: não estava explicitamente inserida em campanhas a favor do samba do morro, era branca, ganhava muito dinheiro e mantinha uma ótima relação com os representantes do poder no país. Aliás, muitos bons compositores negros ou de bairro, os professores, engajados até, não apareciam e forneciam suas composições a artistas brancos. A compra de autoria de música era feita pelos chamados compositores.

⁵ Isso não se atura. Intérprete: Carmen Miranda. 1935. Odeon

Considerações finais

Mesmo em território nacional, apesar de também cantar o samba higienizado, aprovado pela elite, Carmen Miranda era criticada por uma parte dessa camada da sociedade. Até o excesso de popularidade da cantora, incomodava os que classificam o popular como sinônimo de populacho. O cerceamento da artista pode ser comparado ao tratamento destinado ao samba no Brasil, um gênero musical que sempre foi posto em xeque. Se fosse urbano era elitizado, se fosse do morro, era inferior. Poderia ser produto de exportação, instrumento ideológico, a ser ouvido pelo trabalhador, cansado da jornada diária, diversão, meio de protesto e espelho social ou objeto de vergonha.

De música de improviso das rodas de samba nas praças, de samba marginal até chegar ao civilizado, o ritmo seria, juntamente com o rádio, uns dos grandes instrumentos de Getúlio Vargas para transmitir a feição de um Brasil homogêneo e unificado. E o sistema de radiodifusão carioca, com a ajuda das gravadoras e da boa aceitação do samba entre as camadas populares, contribuíram para elevar Carmen Miranda ao patamar da cantora mais popular da época.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, S. **Esse mundo é um pandeiro**. A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BARBOSA, O. **Samba. Sua História**. Seus Poetas. Seus Músicos e Seus Cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BRITO, D. D. **ABC de Carmem Miranda**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1986.

CABRAL, S. **No tempo do Almirante**: uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

_____ **A MBP na era do rádio**. 2ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

CAPELATO, M. H. R. **Multidões em cena**. Campinas, S.P.: Papyrus, 1998.

CASTRO, R. **Carmen**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CRUZ, L. L. **A outra metade:** a mulher no mundo subterrâneo da era Vargas. *Revista Histórica*, São Paulo, n.7, p.32-37, 2002.

DEL PRIORI, M. (org.) **História das mulheres no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

FILHO, D. A. R. **O Estado à sombra de Vargas**. *Revista Nossa História*, São Paulo, n. 7, p. 34-39, 2004.

FRAIHA, S. e LOBO, T. **Bairros do Rio. Santa Tereza e Urca**. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, s/d.

GIL-MONTERO, M. **Carmem Miranda**. A pequena notável. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

JUNIOR, A. C. **Carmen Miranda**. A cantora do Brasil. São Paulo: Símbolo S/A Indústrias Gráficas, 1978.

JUNIOR, Q. **Carmem Miranda**. Vida, Glória, Amor e Morte. Rio de Janeiro: Editora Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1956.

KRAUSCHE, V. **Música Popular Brasileira**. Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LENHARO, A. **Cantores do Rádio**. A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de seu Tempo. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 1995.

_____ **A sacralização da política**. Campinas, S.P.: Editora Papyrus, 1989.

MARTINS, L. **Noturno da Lapa**. 2ª ed. São Paulo: Editora Vertente, 1979.

MONTERO, M. G. **Carmen Miranda**. A pequena notável. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

NASSER, D. **A Vida Trepicante de Carmem Miranda**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966.

PARANHOS, A. **Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo**. *Revista Nossa História*, São Paulo, n. 4, p. 16-22, 2004.

SAIA, L. H. **Carmem Miranda**. Rodando a Baiana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAROLDI, L.C.; MOREIRA, S.V. **Rádio Nacional**. O Brasil em sintonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes/FUNARTE, 1988.

SODRÉ, N. W. **Síntese da História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972.