
*Carmen Miranda e as representações
da Nação brasileira nos anos 30:
a legitimação do nacionalismo*

*Alessander Kerber**

Resumo: Este artigo se propõe a analisar a legitimação do nacionalismo brasileiro. Para isso, serão utilizadas como fonte as canções interpretadas por Carmen Miranda durante a década de 30. Partiu-se da hipótese de que esses documentos são relevantes para compreender o imaginário popular brasileiro, por ser Carmen Miranda a mais famosa cantora popular daquele tempo.

Abstract: 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 these documents are relevant for understand the Brazilian popular imaginary, because Carmen Miranda is the most famous popular singer of this time.

Palavras-chave: Carmen Miranda, representação, nação.

Key words: Carmen Miranda, representation, nation.

O presente artigo tem por objetivo analisar a legitimação do nacionalismo brasileiro. Para tanto, serão analisadas as canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30, trabalhando com a hipótese de que elas são relevantes como objeto de análise das representações sobre a Nação brasileira presentes em amplos setores da população, por serem amplamente difundidas e de sucesso no Brasil dos anos 30 e por ser Carmen Miranda, sem dúvida, a mais famosa cantora popular desse período.¹ Só para dar um exemplo desse sucesso, o disco com a música *Tahi*, lançado em 1930, vendeu 35 mil cópias, o maior fenômeno de vendagem da história do Brasil, tendo em vista que, naquela época, um estrondoso sucesso de carnaval vendia não mais de 5 mil cópias. O jornalista Teófilo de Barros, em artigo publicado na *Revista*

* Mestrando em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

Carioca, em 15 de maio de 1937, escrevia: “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” (Barros apud Júnior, 1978, p. 383).

Se as músicas interpretadas por Carmen Miranda eram tão populares no Brasil dos anos 30, no sentido de atingirem extensos públicos, é porque elas expressavam, de alguma forma, as necessidades, os desejos e as aspirações do seu público. Nesse sentido, um estudo das representações, em torno do qual as letras dessas músicas se colocam, pode ser de fundamental importância para se compreender o imaginário do público de Carmen, um público que compreende, especialmente, os grupos populares urbanos, mas que se estende a vários outros segmentos da população, tendo em vista a projeção do rádio, meio através do qual ela se tornou famosa no Brasil dos anos 30.

O motivo de ter escolhido um intérprete e não um compositor se dá pelo fato de que Carmen teve mais popularidade entre as camadas populares do que qualquer compositor das músicas que interpretava. Isso ocorreu, em grande parte, pelo fato de o intérprete ter um relacionamento mais próximo com o ouvinte do que o compositor. É o intérprete que leva a música diretamente para o público, e não, o compositor. É o intérprete a figura mais amada pelo público. Além disso, não está se falando, no caso, de qualquer intérprete: está-se falando em Carmen Miranda, o maior nome da música popular brasileira dos anos 30. O sucesso das músicas estava intimamente associado ao carisma de Miranda, que dava legitimidade às representações que ela difundia. Era Carmen Miranda a detentora do poder simbólico, entendido como o “poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito de mobilização [...]” (Bourdieu, 1989, p. 14).

Outro motivo que levou à escolha foi o fato de Carmen escolher as canções que interpretava. Talvez, justamente, pelo seu grande poder simbólico, muitos compositores compunham músicas para que ela as interpretasse. Carmen era uma das poucas cantoras da época sobre a qual choviam composições dedicadas a ela. Ela mesma escolhia as canções que iria gravar dentro de um grande leque de opções.

O período escolhido para análise das letras é o do início da carreira de Carmen, desde sua *explosão* com *Tabi* (em 1930), até sua ida para os Estados Unidos (1939) e seu curto retorno (1940). Nesse período, estão compreendidas todas as gravações de Miranda no Brasil. Nos Estados Unidos, muito pouco

foi gravado, sendo que a maior parte, compreendendo trilhas sonoras de filmes, era regravações de músicas que Carmen já havia lançado no Brasil, na década de 30. Lá, ela foi muito mais atriz do que cantora, ao contrário daqui. É também por isso que a questão da imagem de Carmen e da performance relacionada a ela, não será tão enfatizada neste trabalho. Isso pode parecer, a princípio, estranho, pois sua perpetuação no imaginário brasileiro até os dias de hoje se deve, justamente, à sua imagem. Porém, essa questão só será relevante a partir do final dos anos 30. Até esse momento, sua projeção esteve muito mais associada ao rádio, ou seja, às suas músicas e às representações nelas contidas, do que à sua imagem visual. Isso se comprova pelo fato de sua consagração no imaginário social estar associada à figura da baiana. Porém, ela não se vestiu sempre assim. No decorrer da década de 30, vestia-se para as apresentações com roupas *comuns*, do Rio de Janeiro daquela época. Hoje, ninguém conseguiria imaginar Carmen Miranda sem aquele estereótipo de baiana. Essa imagem construída e a performance associadas a ela datam de 1938, bem do final do período que aqui foi trabalhado. É nesse momento que a imagem se torna realmente importante no caso de Carmen.

A década de 30 é um período pouco estudado pelos que se dedicaram à análise de Carmen Miranda. A maior parte dos estudos está ligado à época de sua estada nos Estados Unidos, entre 1939 e 1955 (data de sua morte).² Mas o período inicial de sua carreira é quem justificará sua escolha como a típica representante do Brasil. É o período, também, em que ela se afirmará como a mais famosa cantora do Brasil, tendo aí toda a sua produção discográfica neste país.

O conceito de representação dá base teórica para a análise das canções interpretadas por Miranda. Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói suas representações, que acabam orientando as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora por meio de lutas constantes. O conjunto das representações de um determinado contexto histórico constitui o imaginário desse contexto. Sempre, para a compreensão do real, há um processo de significação e de associação com símbolos já existentes no imaginário de um determinado grupo. Até o desconhecido é pensado a partir de símbolos já conhecidos. 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, nessa atribuição de sentido, que se percebe 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 destaca 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 económicas 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 (1990, p. 17).

Uma nação pode ser explicada justamente dentro desse conceito de representação, inserindo um grupo de pessoas em uma comunidade imaginada. Como define Anderson, uma nação é

[...] 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 (1989, p. 14-16).

Com uma série de outros cantores da época, Carmen Miranda também tinha, em suas canções, a temática da Nação como corrente. Carmen, filha de imigrantes portugueses de poucos recursos económicos, que vieram

para o Brasil, em 1910 (Carmen nasceu em 1909), começou a sua carreira artística no final da década de 20. Mas foi o ano de 1929 que marcou definitivamente sua carreira. Nesse ano, ela conheceu o compositor Josué de Barros, que a lançou no mercado fonográfico. O sucesso foi *relâmpago*.

O nacionalismo está presente em todo o decorrer da carreira de Carmen. Já no começo de sua carreira, ela interpretava músicas que exaltavam esta Nação. Exemplo: no dia 6 de agosto de 1930, Carmen gravou *Eu gosto da minha terra*, samba de Randoval Montenegro:

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 pra 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.

Uma identidade é uma representação, a qual define a idéia e o sentimento de pertença a um grupo. Dessa forma é, ao mesmo tempo, sentimento e idéia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesma, ou seja, como representação. A constituição da identidade é um processo por meio do qual o indivíduo situa-se enquanto indivíduo e enquanto ser social, ou seja, é um processo em que o indivíduo determina quem ele é em relação aos diversos grupos que estão presentes em seu imaginário. É o processo de representação de quem é o *eu* e de quem é o *outro*.

Essa consciência de si, por meio de representações da qual se compõe a identidade, impõe limites sobre os quais os indivíduos realizam suas práticas sociais. Esses limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade só se forma em razão da percepção das representações comuns entre o grupo, e da percepção da diferença em relação ao outro grupo. Ou seja, uma identidade se forma a partir do momento em que um grupo cria representações que o diferenciam de outros grupos em uma relação de alteridade.

Nessa música citada, a relação de alteridade é representada pelo *fox trot*, símbolo que representa a nacionalidade norte-americana, enquanto a identidade é, obviamente, representada pelo samba. Aí se tem um dos inícios dessa assimilação do samba pela nacionalidade. O samba passa não mais a 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*, afirma que os negros tiveram que procurar outro estilo musical para representá-los, já que o samba representa não mais apenas os negros, mas toda a nação (Ortiz, 1985).³

A relação de alteridade é muito valorizada nas canções interpretadas por Carmen. As nacionalidades apresentadas (dentre as quais a norte-americana, a inglesa e a francesa que são as mais frequentes) são geralmente desvalorizadas em relação à nacionalidade brasileira. Isso se mostra, por exemplo, no dia 20 de julho de 1933, quando 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 que o *português* representa o Brasil. Assim, a valorização da Língua Portuguesa representa, automaticamente, uma valorização da Nação brasileira. A comparação do Brasil com nações como a França, a Alemanha, os Estados Unidos e a Inglaterra, representa uma tentativa, também, de valorização deste Brasil. Note-se: o Brasil não está, nessas canções, sendo comparado com nações pobres ou pouco importantes no cenário internacional. Compara-se o Brasil justamente às nações mais ricas, importantes e avançadas no processo de construção de um imaginário sobre si daquele momento. Isso é, claramente, uma tentativa de colocar, dentro do imaginário popular, o Brasil em uma posição mais elevada e próxima às grandes nações do mundo. Dizer que o Brasil é melhor que a Guatemala, por exemplo, não seria de grande significado, mas dizer que o Brasil é melhor do que a Inglaterra

o coloca em patamar superior. Ao mesmo tempo, a comparação com as grandes nações do mundo aproxima o Brasil destas.

Contudo, um fio-terra com a realidade concreta impede que a Nação brasileira seja valorizada como superior às nações dos países *adiantados* 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, logo, a representação do Brasil não poderia ser valorizada em relação às nações *adiantadas* por elementos associados a essa modernidade. Mas, então, como dar legitimidade à valorização da Nação brasileira? Em que elementos poder-se-ia basear a valorização do Brasil?

Na construção de símbolos da nacionalidade, os elementos que mais aprecem sempre são os naturais, ou seja, os elementos da flora e da fauna já existentes nessas terras antes da colonização portuguesa. O ufanismo sobre a Nação brasileira não é, especialmente nas músicas interpretadas por Carmen, no início dos anos 30, representado como fruto dos feitos da gente desta terra, mas como resultado de uma exuberância natural. Por exemplo, no dia 5 de junho de 1933, Carmen grava 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 [...].

Como se percebe, não são construções humanas, 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 no dia 25 de setembro de 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, essa música ainda apela para um elemento totalmente exterior à produção concreta humana, a um Deus que seria brasileiro. E Deus, no imaginário cristão, estaria acima da cultura humana, como sendo o criador de tudo. Isso

colocava a produção humana numa posição secundária em relação à construção da Nação. Isso coloca os símbolos naturais como mais fundamentais na construção do imaginário da Nação do que os símbolos que representam construções humanas. Além disso, a definição de Deus como sendo brasileiro denota um apelo à religiosidade na legitimação da Nação.

Mas por que essa restrição ao homem como agente produtor da nação, nas músicas interpretadas por Carmen Miranda? Em primeiro lugar, a exuberância da natureza brasileira já está presente desde o início da formação de um imaginário sobre o Brasil, a partir do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, não sendo algo novo para os anos 30 e, como demonstra Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador da sociedade autoritária*, a legitimação da valorização do Brasil na exuberância de sua natureza já pode ser encontrada desde os primeiros escritos da época do descobrimento (2000, p. 58-70).

Em segundo lugar, e por outro lado, tem-se a influência de um contexto político extremamente conturbado. Levando em conta que se está em um contexto em que os ânimos revolucionários ainda estão muito acesos, que é muito recente a Revolução de 30,⁴ é de se entender que um discurso não-engajado politicamente, como o que sempre fora apresentado por Carmen Miranda, que se definia como apolitizada, reduza a questão das diversas vontades sociais na construção da Nação. Tendo em vista que a Revolução de 30 foi efetivada por uma diversidade muito grande de grupos e de correntes de pensamento (tenentes, classe média urbana, elites tradicionais excluídas com a vitória de Júlio Prestes, partidos de oposição, etc.) a escolha de elementos da fauna e da flora existentes em território nacional e ainda não significadas como representantes de nenhum grupo específico, seriam elementos neutros que não desagradariam a nenhum deles. A colocação da natureza como base valorativa da nação parece não contradizer a ideologia de nenhum desses grupos e, ao mesmo tempo, dá uma estabilidade maior a um contexto tão conturbado social e politicamente, além de apelar para o gosto estético, que via grande beleza nessa pujança natural.

A valorização da Nação brasileira também se legitima a partir de um jeito característico, que também é freqüente nas canções interpretadas por Carmen, como ocorreu no dia 6 de setembro de 1940, quando Carmen gravou *O que é que a gente tem*, samba de Ataulpho Alves e Torres Homem:

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 pra todo mundo
E houve muito bate-fundo com meus balangandãs
Mas agora volto novamente a cantar alegremente
pra vocês amigos fãs [...].

Essa utilização de um jeito típico na legitimação do nacionalismo não pode ser explicada pela lógica, mas, com certeza, apela para a afetividade e para a subjetividade, dando um caráter afetivo à Nação. Carmen afirma, nessa canção, que não é qualquer um que tem lugar no samba. Ao fazer essa afirmação, está dizendo que não é qualquer um que tem lugar na Nação brasileira, tendo em vista que o samba representa esta Nação, que é preciso ter um certo jeito, ter um certo *quê* para fazer parte dela. Essa restrição para fazer parte do Brasil também é uma forma de valorização deste país, sendo uma forma de selecionar as pessoas dessa comunidade imaginada.

Apesar da freqüente comparação do Brasil com as grandes nações européias e com os Estados Unidos, talvez o exemplo mais significativo do processo de construção da alteridade do nacional se dê na relação do Brasil com uma outra nação da própria América Latina, na canção: *O samba e o tango*, de Amado Regis, gravado em 24 de fevereiro de 1937:

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 pra 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 simplemente: 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 posso
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 apresentam geralmente o Brasil em relação às grandes nações do mundo. A Argentina tinha, nos anos 30, mais do que hoje, uma boa colocação no cenário internacional, além de ser um óbvio modelo de comparação para o Brasil por ser a maior nação fronteiriça. Torcuato di Tella, no artigo *Las ideologias nacionalistas durante los años 30* analisa a

emergência dos nacionalismos em todo o mundo entre o final dos anos 20 e o início dos anos 40. Afirma ele 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 no Norte da Ásia. Mas, também na América do Sul, poderia surgir uma grande potência que liderasse essa região. Os dois candidatos óbvios eram o Brasil e a Argentina: duas nações que competem historicamente por uma posição de liderança na região (Tella, 2000, p. 537-558). Daí se percebe quão delicada era essa questão e quão grande era a tendência de uma nação de desvalorizar a nação vizinha.

Nessa canção, obviamente, a identidade está representada no samba, que, por sua vez, representa a Nação brasileira, e a alteridade, no tango, que representa a Nação argentina. Essa representação não está apenas na letra, mas na estrutura musical em si. A parte em Português tem a rítmica do samba brasileiro, e a parte em espanhol tem a rítmica do tango argentino, ainda complementada pela melodia de uma gaita (instrumento também associado ao tango e à Argentina), que destoa radicalmente do restante da canção. 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, nessa canção, esse elemento valorativo não está 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.

Analisando o porquê disso, chega-se à conclusão de que isso ocorre devido ao contexto em que essa música foi produzida. Se fosse uma canção produzida apenas para o público nacional seria provável que o Brasil fosse valorizado em relação ao estrangeiro, mas foi 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. Era de se esperar que ela não cantasse para os argentinos uma canção que desvalorizasse a nação deles em relação à brasileira. Por outro lado, para não contradizer a sua condição de representante do Brasil, Carmen também não poderia cantar algo que valorizasse mais a Argentina do que o Brasil. Daí, a saída foi uma canção que não valorizasse um em detrimento do outro, mas uma canção que apenas marcasse a diferença entre os dois, e os unisse através da sexualidade, representando a Argentina num homem por quem Carmen, a representante do Brasil, se interessa. Sem abrir mão de sua nacionalidade, ela representa uma relação de afetividade com o argentino.

Contudo, o caso das canções produzidas especialmente para as platéias argentinas parece ser o único em que a Nação brasileira não se encontra claramente valorizada em detrimento daquela com que é comparada. A

justificativa para essa valorização do Brasil estaria sempre e em primeiro lugar, nas belezas naturais e, em segundo lugar, em certos aspectos subjetivos do temperamento brasileiro, num certo jeito de ser, em elementos pouco explicáveis pela lógica, mas que apelam à afetividade: são elementos que não ferem diretamente nenhuma corrente ideológica. Essa amenidade para representar o Brasil parece estar presente em toda a carreira de Carmen, que sempre se declarou não dada à política apesar de ter sido claramente apoiada pelo Estado Novo como símbolo de representação da Nação brasileira.

Notas

¹ O fato de tomar Carmen Miranda como fio condutor desta pesquisa se baseiou na questão de sua importância como personagem da História, entendido esse conceito como fala Maria Helena Capelato, no artigo “*O personagem na História*. Perón e Eva: produtos da sociedade argentina”. A historiografia positivista privilegiou o indivíduo na História, enaltecendo as ações individuais, os grandes homens e seus feitos. Mais tarde, o marxismo reduziu a importância desse, dando mais ênfase às estruturas e aos processos. A partir dos anos 80, dentro do próprio marxismo, em obras como de Thompson e Hobsbawm começou, novamente, a valorização desses indivíduos. Mas foi a nova historiografia francesa a que mais resgatou a importância do personagem na História. Agora, porém, essa importância não está mais em seus atos heróicos em si, mas na importância que tem simbolicamente para o imaginário social (Capelato, 1992, p. 239-240).

² No decorrer da realização deste trabalho, descobriu-se que, paralelamente, estava sendo realizada, na Universidade de São Paulo, a tese de doutorado de Tânia Costa Garcia, que trata da questão da Nação brasileira a partir da trajetória artística de Carmen Miranda nos anos 30 e 40. Dela, teve-se acesso apenas a um artigo publicado: A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda.

Questões e Debates, Curitiba, ano 16, n. 31. Ed. da UFPR, 1999. Ana Rita Mendonça também analisa a trajetória de Carmen Miranda durante essas duas décadas em sua tese de doutorado para a Faculdade de Comunicação da UFRJ (*Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999). Além desses dois trabalhos, que por serem específicos sobre Carmen Miranda abordam o período dos anos 30, base de sua carreira, diversos outros trabalhos tratam quase que especificamente da sua imagem de baiana estereotipada a partir do final dos anos 30. Daí se tem desde análises com ênfase nas relações políticas internacionais, como as de Gerson Moura (*Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984), até análises sobre a legitimidade do samba como símbolo da nacionalidade, como o de Hermano Vianna (*O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. da UFRJ, 1995), analisando Carmen Miranda a partir do momento em que foi construído seu estereótipo de baiana. Além desses trabalhos, ainda temos algumas biografias (Barsante, Cassio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Europa, 1983; Cardoso Junior, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. Edição particular do autor, 1978; Gil-Montero, Martha. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989; Saia, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984). O trabalho de Abel Cardoso Júnior dá mais espaço à carreira

de Carmen nos anos 30; os outros trabalhos se dedicam principalmente à sua carreira no exterior.

³ Hermano Vianna, em *O mistério do samba*: Rio de Janeiro: Zahar. Ed. da UFRJ, 1995, diferentemente de Renato Ortiz, analisa o samba não como tendo origem definidamente entre os negros, mas como já tendo nascido miscigenado. Coloca ele que o samba se

originou de uma circulação cultural em que se misturaram elementos das musicalidades negra e branca.

⁴ É preciso lembrar, também, de todos os movimentos políticos que se desenrolaram no decorrer dos anos 30, como a Revolução Constitucionalista ou a Intentona Comunista, que mostram a força e o conflito da intervenção humana sobre a constituição da Nação.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BACKZO, S. *A imaginação social*. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Eunaudi*. V. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. [p. 296-331].

BALAKRISHNAM, Gopal. *Ummapada questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 46.

BARSANTE, Cassio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Europa, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

_____. *O personagem na história*. Perón e Eva: produtos da sociedade argentina.

In: BRESCIANI, Stella; SAMARA, Eni de M.; LEWKOWICZ, Ida. (Orgs.). *Jogos da política: imagens, representações e práticas*. São Paulo: Anpuh; Marco Zero; Fapesp, 1992. p. 239-245.

CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. Ed. do autor, 1978.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador da sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre Docência) – Departamento de História da FFLCH/USP, São Paulo.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. *Questões e Debates*, Curitiba, ano 16, n. 31. Ed. da UFPR, 1999.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo: trajectos*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GIL-MONTERO, Martha. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.
- _____. *Cantores do rádio*. Campinas: Unicamp, 1995.
- 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.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 29.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- SQUEFF, Enio; WISNICK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TELLA, Torcuato S. Di. *Las ideologias nacionalistas durante los años 30*. In: A VISÃO DO OUTRO: SEMINÁRIO BRASIL – ARGENTINA. Brasília: 2000. p. 537-558. FUNAG.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, UFRJ, 1995.

