



RESENHAS

Resenha sobre o livro *Carmen: uma biografia*, de Ruy Castro

Carmen de Ruy Castro, artista multimídia do disco

Carlos Palombini (UFMG)¹
palombini@terra.com.br

Palavras-chave: música popular brasileira, samba, indústria fonográfica, historiografia

Review of the book: Carmen by Ruy Castro, a multimedia artist on disc

Keywords: Brazilian Popular Music, samba, phonographic industry, historiography

***Carmen: uma biografia*, de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (600 P.)**

Carmen: uma biografia, de Ruy Castro, foi lançado pela Companhia das Letras no final de novembro de 2005 e já circulava em primeira reimpressão no início de janeiro de 2006. O autor é jornalista e tradutor, com nove obras originais publicadas pela Companhia; entre elas, dois livros sobre bossa nova (*A onda que se ergueu no mar*, 2001, e *Chega de saudade*, 1990) e duas biografias, uma de Garrincha (*Estrela solitária*, 1995) e outra de Nelson Rodrigues (*O anjo pornográfico*, 1992).

As seiscentas páginas de *Carmen* dividem-se entre um prólogo, trinta seções e um epílogo, seguidos de agradecimentos, discografia, filmografia, bibliografia, crédito das imagens (dois cadernos de dezesseis páginas cada um, com um total de onze páginas coloridas) e índice onomástico. O prólogo coloca em cena o assassinato do rei de Portugal, Dom Carlos I, em primeiro de fevereiro de 1908, fato que teria sido determinante na vinda de José Maria Pinto da Cunha para o Brasil em setembro de 1909, sete meses após o nascimento de sua segunda

¹ O autor agradece aos doutores Carlos Sandroni (UFPE) e Fausto Borém (UFMG) pelos comentários e sugestões aos quais esta resenha deve suas eventuais qualidades.

filha, Maria do Carmo Miranda da Cunha, a Carmen. As trinta seções seguintes abordam a vida de Carmen Miranda, ano a ano, até sua morte em 5 de agosto de 1955. O epílogo acompanha o esquife, da aterrissagem na Ilha do Governador à apoteose final no cemitério São João Batista, em Botafogo.

A bibliografia de *Carmen* revela a preocupação de Castro em munir-se de informações acerca da protagonista, das pessoas que conviveram com ela e dos tempos e lugares em que se desenrolam as ações. Neste afã, ele desencava originais inéditos e até um livro publicado em Marco de Canavezes, município natal da protagonista. A lista extensa de agradecimentos — com a tocante observação “pela idade avançada de muitas de suas fontes, esta biografia foi sofrendo várias baixas entre as pessoas com quem o autor matinha contato regular” — é freqüentada pelo *tout Rio* e mostra a que ponto o jornalista chegou em busca dos fatos.

Pode-se dividir a vida de Carmen Miranda em dois períodos: de 1909 a 1939, no Brasil, aonde chegou aos dez meses de idade; de 1939 a 1955, nos Estados Unidos, de onde seu corpo retornou ao Brasil. Castro dedica sete seções (quase um quarto do livro) ao tempo desta transferência crucial. O período brasileiro de Carmen Miranda é o de sua formação no Rio de Janeiro, dos seis aos doze anos, na Lapa do colégio das freiras vicentinas e na Lapa das ruas. É também o período das contratações pelas Rádios Mayrink Veiga e Tupi e dos shows nos cassinos Atlântico, Copacabana e da Urca. Acima de tudo, o período brasileiro de Carmen Miranda é o de uma carreira ímpar como artista do disco, com dois fonogramas na gravadora Brunswick (em 1929), 149 na Victor (de 1929 a 1934) e 129 na Odeon (de 1935 a 1940), numa média de dois fonogramas e meio por mês.²

Josué de Barros descreve assim seu primeiro encontro musical com a artista, em 1929: “como se estivesse fascinada pelo violão que eu levava, suas palavras foram ganhando ritmo, foram se transformando em música e eu me lembro de seus gestos, de suas mãos, de seus dedos, agitando-se no ar como que impelidos por uma corrente elétrica” (BARSANTE, 1985, p.46). No mesmo ano, Barros levou Carmen Miranda às gravadoras Brunswick e Victor. No início do ano seguinte, Joubert de Carvalho escutava “Triste jandaia”, da primeira chapa Victor da cantora: “era como se eu, além de ouvir a intérprete, a estivesse vendo também, tal era a personalidade marcante que jorrava da gravação” (BARSANTE, 1985, p.46). Esta personalidade inspirou-lhe a marcha “Taí”, gravada por Carmen Miranda em 27 de janeiro. Em um ano, “Taí” vendeu 35.000 cópias, numa época em que 1000 cópias forneciam a medida do sucesso.

A carreira de Carmen Miranda como artista do disco inicia-se dois anos e meio após o início das gravações elétricas no Brasil. O gesto elétrico de Carmen Miranda tinha um precursor. Em 1928 Mário Reis gravara o samba “Jura”, de Sinhô, na antiga sala de música do Theatro Phoenix, no Rio de Janeiro, onde funcionava o estúdio da Casa Edison. No palco do mesmo teatro, na revista *Microlândia*, Aracy Côrtes era obrigada a tristar o samba de Sinhô todos os dias. Em disco, o sussurro elétrico de Mario Reis bateu a projeção vocal de Aracy Côrtes,

² Esta aproximação desconta o período em que a artista esteve afastada do Brasil, de maio de 1939 a julho de 1940, antes de sua transferência definitiva para os Estados Unidos.

ultrapassando a marca das 30.000 cópias e consagrando a figura do artista do disco.³ O rádio inventava-se no Rio, com shows ao vivo e um elenco de artistas contratados, suplantando o comércio de partituras e o teatro de revista no papel de divulgador do disco.⁴ Carmen Miranda era disputada pelas principais gravadoras e radioemissoras do país. Quando ela embarcou para Nova Iorque, em 4 de maio de 1939...

Apenas no que se refere aos discos, Carmen estava deixando para trás uma carreira maravilhosa. Em dez anos, gravara 281 músicas,⁵ recorde absoluto entre as cantoras brasileiras — sambas e marchas na imensa maioria, mas também choros, canções e até ritmos exóticos, como rumbas, foxes e tangos. Os sucessos eram incontáveis. Fizera dupla com os maiores cartazes de sua geração — nenhum maior do que ela —, como Chico Alves, Mário Reis, Sylvio Caldas, Carlos Galhardo, Almirante, Aurora. Todos os grandes compositores brasileiros tinham passado pela sua voz e ela fora responsável pela consagração de pelo menos três: Assis Valente, Synval Silva e Dorival Caymmi. (CASTRO, 2004, p.196)

De volta ao país, Carmen Miranda realizou seus últimos trabalhos para a Odeon nos dias 2, 6 e 27 de setembro de 1940: dez músicas novas, quase todas preparadas para estréia, em 12 de setembro, no Cassino da Urca, do show com o qual se despediria definitivamente do Brasil.⁶ Era sua resposta à acolhida hostil que recebera da oficialidade do Estado Novo, em 15 de julho no mesmo local. Atacada em sua brasiliade, a artista — nascida em Portugal e recém-consagrada nos Estados Unidos — cria o protótipo do álbum-conceito, tendo como tema sua persona pública. Em defesa de Carmen Miranda saem Ataulpho Alves e Torres Homem com “É um quê que a gente tem”; Dorival Caymmi com “O dengo que a nega tem”; Assis Valente com “Recenseamento” e “Brasil pandeiro”;⁷ Vicente Paiva e Luiz Peixoto com “Voltei pro morro”, “Disso é que eu gosto” e “Disseram que eu voltei americanizada”;⁸ Luiz Peixoto e Hannibal Cruz com “Diz que tem...”; e Gomes Filho e Juracy de Araújo com “Blaque-blaque” e “Ginga-ginga”.

O período norte-americano de Carmen Miranda é o da *show-woman* e de suas atuações em teatros, cassinos, night clubs, cinemas e estádios. Estas atuações se multiplicam em função do estrelato instantâneo em Hollywood, num total de quatorze filmes realizados entre 1940 e

³ Ambos os registros foram realizados pela Casa Edison; o de Mário Reis para o selo Odeon e o de Aracy Côrtes para o Parlophon (GIRON, 2001, p.286; RUIZ, 1984, p.270).

⁴ As letras do cateretê “As cinco estações no ano”, de Lamartine Babo (gravação Victor, 1933, com Lamartine Babo, Mário Reis, Carmen Miranda e Almirante), e da marcha “Cantores de rádio”, de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo (gravação Odeon, 1936, com Carmen e Aurora Miranda), refletem o universo do rádio brasileiro nos anos 30.

⁵ O parágrafo de Castro presta-se a confusão, uma vez que 10 dos 129 fonogramas registrados pela Odeon só foram gravados quando do primeiro retorno de Carmen Miranda ao Brasil, em 1940, como se pode aferir na própria discografia do livro (CASTRO, 2006, p.557–66). Note-se também que constam ali 149 fonogramas (i.e. faces gravadas) Victor, e não 150, como computado por Castro (2006, p.557).

⁶ Carmen Miranda embarcou para os Estados Unidos pela segunda vez em 2 de outubro de 1940.

⁷ De acordo com Castro (2005, p.255), foi por modéstia que Carmen Miranda recusou “Brasil pandeiro”.

⁸ No livreto que acompanha a caixa EMI-Odeon de 1996, Abel Cardoso Junior observa que “Bruxinha de pano”, também de Paiva e Peixoto, não guarda relação com o episódio da Urca, embora tenha sido gravada em 6 de setembro de 1940.

1953, na Fox, United Artists, MGM e Paramount. Para a Decca americana, Carmen Miranda registrou 32 fonogramas entre 1939 e 1950, a maior parte deles com o Bando da Lua. O disco já não era, porém, o veículo de sua arte. A visualidade virtual das antigas criações fonográficas materializava-se então na película de celulóide, em tecnicolor, com distribuição internacional. Por curiosa metonímia, a iconografia hollywoodiana de Carmen Miranda terminaria ofuscando imagens da artista nos anos 30, entre elas, os belos trabalhos de Annemarie Heinrich (fotógrafa alemã radicada em Buenos Aires); o art déco à brasileira do filme *Alô, alô carnaval!*; e o material de divulgação da própria Victor.⁹

Como observou Araújo (2002, p.335–64), a memória coletiva da música brasileira se tem pautado pelas diretrizes combinadas na tradição e da modernidade. Criada na Lapa dos anos loucos sob o reinado de Sinhô — de cujo “Burucuntum” realizou um belo registro em 1930 — e tendo Ary Barroso, Joubert de Carvalho, Assis Valente e Synval Silva entre os compositores de sua predileção, Carmen Miranda ocupa um lugar no cerne de nossa tradição musical. Onde residiria sua modernidade? Para Castro, “Carmen simplesmente inventou a música brasileira de bossa e todos os cantores do gênero bossa — Luís Barbosa, Cyro Monteiro, Moreira da Silva, Dircinha Batista, Lucio Alves, Emilinha, Marlene, João Gilberto etc etc etc — são seus devedores” (CASTRO, 2006).

Carmen: uma biografia sugere duas leituras: a do comum dos leitores, interessado nas peripécias de uma vida na qual carreiras extraordinárias no disco e no cinema dão lugar a um fim cruel; a do especialista ou amador, interessado num dos períodos mais fascinantes de nossa cultura. Embora a prosa cinematográfica de Castro deva prender uns e outros,¹⁰ o especialista pode ressentir-se da ausência de discussão das fontes e de referência a questões de método. Desta forma, quando o autor diverge de Dulce Damasceno de Brito (que conviveu com Carmen Miranda de abril de 1952 até agosto de 1955) no que diz respeito ao relacionamento da cantora com Getúlio Vargas ou de Cássio Emmanuel Barsante (que realizou sua pesquisa num tempo em que as recordações estavam mais vivas), no que diz respeito à reação do estado-maior getulista à apresentação de 15 de julho de 1940 no Cassino da Urca, nem sempre fica claro o que embasa a versão defendida por Castro. Por outro lado, o autor afirma trabalhar com fatos e não com interpretações e considera ofensiva qualquer alusão à possibilidade que haja algo de fictício na Carmen que nos apresenta (CASTRO, 2006), sugerindo assim a adesão a uma concepção ingênua da história. Um de seus méritos é a reconstituição minuciosa de vários contextos da vida da artista. O maior de seus méritos é revelar o estofo humano da mulher em seu destino trágico, reconciliando a nação com a memória do ídolo.

⁹ Assim, é a baiana pan-americanizada que domina não só a caixa de três CDs com parte dos fonogramas Victor lançada pela RCA-BMG, como também a caixa de cinco CDs com a totalidade dos fonogramas Odeon lançada pela EMI e as antologias do período brasileiro da artista pelo selo Revivendo.

¹⁰ Há vários projetos de filmagem, inclusive uma minissérie da Globo, que já comprou o livro (CASTRO, 2006).

Durante os dez anos de sua carreira na América do Sul, Carmen Miranda cantou as coisas do Brasil, em batuque, canção de roda, canção-toada, cançoneta cômica, cateretê, cena carioca, cena típica baiana, chorinho, choro, choro receita, fox canção, foxtrote, lundu, macumba, marcha-canção, marcha carnavalesca, marcha-frevo, marcha mistura, marcha protesto, marchinha, marchinha can-can, maxixe indiferente, partido alto, rumba, rumba-canção, samba, samba-batuque, samba canção, samba carnavalesco, samba-choro, samba-jongo, samba místico, samba nostálgico, samba paródia, samba revista, samba romântico, samba-tango, samba típico baiano, tango e *zamba*.¹¹ Povoado pelos malandros que não conseguem se regenerar, pelas mulheres que gostam de apanhar e pelas coquetes inveteradas a que nos acostumaram os sambas do Estácio e as lendas da Lapa, este repertório também tem lugar para morenos que não são malandros nem cafetões,¹² a rejeição do asfalto pelo morro,¹³ a desmistificação de sítios sagrados da geografia do samba¹⁴ e até o protesto do asfalto.¹⁵

Na arte vocal de Carmen Miranda as flexões brejeiras da fala das ruas modulam um material sonoro de tessitura e potência reduzidas. Com essa bossa, ela tempera o repertório excepcional que aflui à sua casa na Urca para ser multiplicado e distribuído por uma indústria fonográfica em expansão. Na Odeon e na Columbia, o maestro e violinista russo Simon Bountman e, na Victor, o compositor, orquestrador, flautista e saxofonista brasileiro Alfredo da Rocha Vianna criavam arranjos moldados por suas experiências distintas, pelas novas possibilidades do estúdio de gravação elétrica e por um repertório em processo de transformação.¹⁶ Surgem assim pequenas jóias como os sambas “Adeus batucada” de Synval Silva (Odeon, 24 de setembro de 1935), “Você não tem pena” de Russo do Pandeiro e Bucy Moreira (Odeon, 19 de março de 1936), “Capelinha do coração” de Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti (Odeon, 19 de março de 1936) e “Cabaré no morro” de Herivelto Martins (Odeon, 20 de julho de 1937).

Em “Cabaret no morro”, compositor, arranjador e intérprete se unem na empatia com um personagem que é um convite à caricatura: a mulher que deixa de gostar de malandro e desce o morro na esperança de um dia voltar “com um ricaço pendurado no braço”. Após uma introdução instrumental no *chalumeau*, sobre ritmo marcado de samba, em tom menor, crepitam no alto-falante as consoantes nítidas de Carmen Miranda, entre vogais em arabescos tímbricos cada vez mais aventurosos. Emerge assim, pontuada por desenhos ascendentes do clarinete,

¹¹ Na grafia dos gêneros citados, nem sempre foi possível verificar o emprego ou não do hífen no selo original do disco.

¹² Como no samba de Kid Pepe e Siqueira Filho “Triste sambista” (gravação Odeon, 15 de abril de 1936), cujo personagem principal, embora não haja mulher que resista aos acordes de seu violão, passa a vida isolado, fazendo seresta para aquela gente pobre.

¹³ Como no samba de Laurindo de Almeida “Mulato antimetrópolitano” (gravação Odeon, 5 de abril de 1939), cujo protagonista “não gosta da cidade” e “diz que isto aqui por baixo não é pra ele não”, preferindo viver no morro “onde há samba pra cachorro e a gente é mais igual”.

¹⁴ Como a referência ao Café Nice no samba de Assis Valente “Isso não se atura” (gravação Odeon, 26 de junho de 1935): “o sambista do Café, ai eu não quero falar mal, só se lembra da morena quando chega o carnaval”.

¹⁵ Como na rumba de Joubert de Carvalho “Sai da toca Brasil” (gravação Odeon, 8 de março de 1938): “Brasil das avenidas, da praia de Copacabana e do asfalto, a tua gente branca e forte ninguém cantou ainda bem alto”.

¹⁶ No que diz respeito a estas transformações, vide Sandroni (2001).

a disposição da mulher pobre em lançar-se ao perigo, afirmando sua liberdade sobre o fundo sombrio ao qual está inextricavelmente ligada.

Se Carmen Miranda pôde entoar com tanto despudor o “sou brasileira, vivo feliz, gosto das coisas de meu país” de Randoval Montenegro,¹⁷ foi porque, nascida em Portugal “por acidente” (CASTRO, 2005, p.12), sua brasiliade esteve sempre em xeque. Emblema da nacionalidade conquistada, Carmen Miranda torna-se a brasileira maior. Seu fado é o da nação em busca perene de sua identidade. O resultado desta busca necessita validar-se longe do palco onde se desenrola o drama da identidade nacional. Aqui, o destino da nação e o da mulher se unem de novo, desta vez de modo trágico.

A elegantíssima baiana estilizada surge em 1938, no filme *Banana da terra*, ilustrando o samba típico baiano “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi.¹⁸ Foi o jovem — mas já baianíssimo — compositor quem ensinou a Carmen Miranda o traje, os adereços e os meneios de mãos. Nos Estados Unidos, a baiana de credenciais irretocáveis pan-americанизou-se: foi Rosita Rivas em *Week-end in Havana* (*Aconteceu em Havana*, 1941), Rosita Murphy em *Springtime in the Rockies* (*Minha secretária brasileira*, 1942), Dorita em *The Gang's All Here* (*Entre a loura e a morena*, 1942), Chiquita Hart em *Something for the Boys* (*Alegria, rapazes!*, 1944), Chita em *Doll Face* (*Sonhos de estrela*, 1945), Carmen Navarro em *Copacabana* (1947), Rosita Conchellas em *A Date with Judy* (*O príncipe encantado*, 1948), Marina Rodriguez em *Nancy Goes to Rio* (*Romance carioca*, 1950) e Carmelita Castina em *Scared Stiff* (*Morrendo de medo*, 1953).

Dissolvendo as fronteiras entre o Brasil e a América hispânica, as Rositas glamourosas de Carmen Miranda solaparam nossa identidade lusófona, fazendo-nos uns com aquilo que nos é mais próximo e, consequentemente, com o qual mais tememos ser confundidos. O preço que a mulher pagou foi dos mais altos. Privada de amor e prisioneira de um personagem do qual se distanciava em seu íntimo, Carmen Miranda se viu condenada a repetir a performance hilariante *ad nauseam*, em ritmo frenético, para escapar aos problemas conjugais, aquecer-se ao calor dos aplausos e satisfazer a ganância do marido. Diante das câmaras de televisão, em 4 de agosto de 1955, acometeu-a uma arritmia.¹⁹ Na madrugada de 5 de agosto, quando se deslocava do banheiro para o quarto de sua residência, foi fulminada por um infarto. O marido encontrou-a com um espelho na mão, prostrada e já enrijecida.

Oito anos e meio após a morte da artista, instaura-se no Brasil a ditadura militar. O amor de Carmen Miranda pelo país reforça agora os valores da cultura oficial. Se estivesse viva,

¹⁷ No samba “Eu gosto da minha terra” (Victor, 6 de agosto de 1930); é interessante comparar esta gravação com a de Elza Soares, em 2003, no álbum *Vivo feliz*.

¹⁸ A cena em que Carmen Miranda canta “O que é que a baiana tem?” acompanhada pelos dançarinos do Cassino da Urca é a única que sobreviveu do filme.

¹⁹ O fotograma congelado de Carmen despencando para a morte, o olhar fixo na câmara, a boca contorcida numa súplica muda, aparece em Barsante (1985, p.197).

poderia ter sofrido agressões físicas, como Dom e Ravel (vide ARAÚJO 2002, p.284–85 e 292–95); morta, foi tachada de adesista e condenada ao ostracismo, como Wilson Simonal em vida (ARAÚJO 2002, p.289–92).²⁰ Sobreviveu nos desfiles das Escolas de Samba, nos Bailes dos Enxutos e nos shows de *drag queens*, onde seu talento para a autoparódia era bem compreendido. Em 1978 Abel Cardoso Junior lançou *Carmen Miranda: a cantora do Brasil* em edição particular do autor. Aos trinta anos de sua morte, surgiram os trabalhos de Barsante (1985), Gil-Montero (1986) e Brito (1986). Os ensaios de Mendonça e Garcia apareceram, respectivamente, em 1999 e 2004.

Castro abre os agradecimentos de *Carmen: uma biografia* com uma evocação significativa:

Em 1991, Mario Cunha tirou de uma velha caixa de sapatos todas as cartas que Carmen lhe escrevera quando foram namorados, de 1925 a 1932. Leu uma a uma, chorando muito — cartas lindas, arrebatadas, cheias de descrições maliciosas, mas temperadas com os diminutivos que ela tanto gostava de usar —, e rasgou-as. Fez isso em seu apartamento, na rua Buarque de Macedo, no Flamengo, na presença do sobrinho Fernando. Mario Cunha morreria cinco anos depois, aos 95 anos, irremediavelmente solteiro e, segundo Fernando, admitindo que Carmen “fora a mulher de sua vida”. (CASTRO, 2005, p.551)

Tampouco Castro esconde seu amor pela protagonista. Ele concebeu o livro para “o leitor inteligente e capaz de se emocionar” (CASTRO, 2006). E confessa tê-lo concluído aos prantos.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. 2002. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. 1985. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Europa.
- BRITO, Dulce Damasceno de. 1986. *O ABC de Carmen Miranda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CASTRO, Ruy. 2006. Comunicação pessoal escrita de 14 de janeiro.
- . 2005. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GARCIA, Tânia da Costa. 2004. O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930–1946). São Paulo: Annablume e FAPESP.
- GIRON, Luís Antônio. 2001. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34.
- MENDONÇA, Ana Rita. 1999. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.
- PÊRA, Marília e CASTRO, Ruy. 2006. “Irmãos por parte de Carmen: Marília Pêra entrevista Ruy Castro”. *O globo: segundo caderno*. Rio de Janeiro: 28 de janeiro, p.1–2.
- RUIZ, Roberto. 1984. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar e UFRJ.

²⁰ Em entrevista recente com Castro, Marília Pêra afirma ter sido por causa de Carmen Miranda que, em 1972, Henfil a enterrou no “Cemitério dos Mortos-Vivos” do *Pasquim* (PÊRA e CASTRO, 2006, p.1). De fato, a atriz aparece ali com o turbante característico, em alusão ao show A Vida Fabulosa de Carmen Miranda, que ela apresentava no Rio naquele ano.

Discografia recomendada

Carmen Miranda. 1998. RCA-BMG. 3 CDs contendo 66 dos 149 fonogramas gravados por Carmen Miranda na Victor de 1929 a 1934 e livreto bilíngüe de Tárik de Sousa com ilustrações em preto e branco e letras. 7432152774-2.

Carmen Miranda. 1996. EMI-Odeon. 5 CDs contendo todos os 129 fonogramas gravados por Carmen Miranda na Odeon de 1935 a 1940 e livreto bilíngüe de Abel Cardoso Junior com ilustrações coloridas e letras. 834704-2, 834705-2, 834706-2, 834707-2 e 834708-2.

Carmen Miranda, South American Way: Original Recordings 1939–1945. 2003. Naxos-Nostalgia. CD contendo 21 dos 32 fonogramas gravados por Carmen Miranda na Decca norte-americana de 1939 a 1950 e encarte de Greg Gormick. 8.120719.

The Lady in the Tutti Frutti Hat: Carmen Miranda on Films and Airshots. 1999. Harlequin. Inclui 4 faixas extraídas da gravação do Jimmy Durante Show.

Documentos audiovisuais

SOLBERG, Helena e MEYER, David. 1994. *Banana is my Business*. Internartional Cinema Inc. em associação com Corporation for Public Broadcasting, Channel 4 Television, The National Latino Communications Center e Riofilmes S.A. Em DVD da Fox Lober Home Video, 1998. Com depoimentos de Aurora Miranda, Mario Cunha, Caribé da Rocha, Laurindo Almeida, Synval Silva, Aloysio de Oliveira, Cesar Romero, Alice Faye, Jeanne Allan, Estela Romero, Raul Smandek, Cássio Barsante, Jorginho Guinle, Ted Allan e Rita Moreno.

Carlos Palombini é professor adjunto de Musicologia na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde dirige o Centro de Pesquisa em Música Contemporânea. Seus artigos e resenhas aparecem nos periódicos *Computer Music Journal*, *Music and Letters*, *Leonardo*, *Organised Sound*, *Synteesi*, *Echo*, *Ethnomusicology On-Line*, *eContact!*, *Revista eletrônica de musicologia*, *Per musi* etc bem como nas antologias de Larry Sitsky *Music of the Twentieth Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook* (Westport e Londres: Greenwood, 2002) e de *Eduardo Miranda Música y nuevas tecnologías: perspectivas para el siglo XXI* (Barcelona: L'Angelot, 1999).