

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LUÍZA FISCHER DA CUNHA

Tango e Gênero na Obra de María Luisa Carnelli – Buenos Aires (1920-1930)

Porto Alegre

2015

LUÍZA FISCHER DA CUNHA

Tango e Gênero na Obra de María Luisa Carnelli – Buenos Aires (1920-1930)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como quesito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Alessandro Mario Kerber

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que integraram o Coletivo Falo de Vênus pelos estudos e debates sobre relações de gênero e feminismo que afetaram minha forma de perceber a história e a vida.

À minha mãe, primeiro exemplo de força e postura crítica diante do mundo. Recente companheira de debates sobre mulheridade.

Ao Paulo, pelo companheirismo na vida e na luta, pelos debates teóricos e políticos na madrugada, pela leitura cuidadosa deste trabalho.

Ao meu orientador Alessandro Kerber, por fornecer as ferramentas para que eu pudesse desenvolver este trabalho.

Ao Jonas, que de carta em carta me ajudou a escrever.

RESUMO

As personagens femininas representadas por homens compositores de tango são bastante conhecidas e já há uma ampla bibliografia que se dedica a analisá-las. *Morochas, milongueras e percantás*, as prostitutas do centro urbano, bonitas, traiçoeiras e, por vezes, arrependidas, as mães abnegadas que são o modelo de uma antiga moral já parcialmente esquecida e as mulheres dedicadas ao lar e à pátria, são algumas destas personagens típicas das canções argentinas das três primeiras décadas do século XX, período em que o tango obteve reconhecimento nacional e internacional, foi aceito pelas elites portenhas e se afirmou como representação da identidade nacional argentina. No entanto, embora alguns estudos pontuem eventualmente a participação de mulheres na construção e difusão deste símbolo nacional, são poucos os que se dedicam e estudá-las para além dos estereótipos reforçados pelas letras da Época de Ouro. No presente trabalho são expostos os resultados de uma pesquisa cujo foco é compreender as representações de mulheres nas letras de tango sob uma perspectiva de gênero, levando em consideração as relações de poder envolvidas na construção destas representações e no seu uso como símbolo cultural. Para isto foi selecionada para análise a obra da argentina María Luisa Carnelli, autora de diversos livros de prosa e poesia, periodista e letrista de tangos em atividade entre meados da década de 1920 e 1930, período referido neste trabalho. Articulando estas obras com estudos já realizados sobre as representações de mulheres nas letras de tango, em especial os trabalhos de Magali Saikin, Anahí Viladrich, Irene López e Felipe Pigna, poderemos perceber as particularidades da representação e da narrativa construídas por uma escritora de orientação feminista e comunista para uma personagem típica da cena tanguera: a *milonguita*. Além disto, utilizaremos o exemplo de María Luisa Carnelli para tentar compreender melhor o papel das mulheres no meio intelectual argentino deste período e as questões de representação, memória e gênero, dialogando com as autoras Michelle Perrot, Francine Masielo, Asunción Lavrin e Joan Scott.

Palavras chave: gênero, tango, milonguita, María Luisa Carnelli

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
 CAPÍTULO 1: As Mulheres da Argentina do Início Século XX	
1.1. Mulheres argentinas do início do século XX: cultura letrada e feminismo	14
1.2. María Luisa Carnelli, uma destas mulheres	18
 CAPÍTULO 2: “A” Mulher da Argentina do Início do Século XX	
2.1. “A” mulher nas letras de tango	21
2.2. Susana Miller, a <i>milonguita</i> de María Luisa Carnelli	27
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
 REFERÊNCIAS	35

“Finalmente unas líneas sobre la autora. María Luisa tiene los ojos enormes, verdes, de un verde triste y lloroso. Cuando habla María Luisa tiene una voz dulce, nerviosa, agil y persuasiva. Es inteligente e irónica; y porque es inteligente y comprende la vida, sabe ser valiente y audaz. [...] Todos sus escritos y su misma vida están realzados de amor y inquietud. Fué siempre una mujer sincera aún em sus íntimas manifestaciones. Lo dió todo y quiere dar su vida íntegra por la emancipación de la mujer, igual que Mary Wollstonecraft, Olivia Schreiner, Lilli Braun, Isadora Duncan, Delmira Agustini, La Vaz Ferreira, Kyralina Kamusagay, Blanca Luz Brum, Nise da Silveira, Tarcilla D’Amaral y tantas otras que comprendieron el papel de la mujer en la vida, frente al mundo y a los problemas sociales de su época. María Luisa tiene pasado. He aquí su obra. Infelices los hombres y mujeres que no tengan pasado!”

Tristán Maroff no prólogo do livro “Quiero Trabajo!”, de María Luisa Carnelli. 1933

INTRODUÇÃO

Na Buenos Aires em processo de modernização da década de 1920 e início de 1930, em um momento de prosperidade econômica, desenvolvimento industrial e tecnológico, a indústria cultural argentina se desenvolve consideravelmente, atingindo de maneira significativa a produção fonográfica e de cinema. É neste contexto que, segundo Silvestre Byrón, Buenos Aires se apresenta ao mundo como a capital sul-americana do tango¹. É necessário mencionar que, embora o tango esteja fortemente vinculado ao imaginário portenho e argentino, suas raízes não se fixam exclusivamente neste país, e que há aqui uma disputa de origem especialmente entre Buenos Aires e Montevideú, exemplificada no texto do autor citado anteriormente. Esta, no entanto, não é a única disputa acerca do tango. Toda sua construção enquanto símbolo cultural argentino reconhecido internacionalmente entre as décadas de 1920 e 1930 evidencia as disputas simbólicas que são intrínsecas ao processo de elaboração de representações nacionais ou regionais. A história do tango, como estilo musical e de dança, começa no final do século anterior, nos *circos criollos*, nos prostíbulos e nos *arrabales* argentinos e uruguaios. Sua música e as formas de dançar foram bastante marcadas por influências africanas, espanholas e italianas, sendo um produto de interações culturais por definição. Além disto, as origens periféricas do tango faziam com que suas temáticas fossem consideradas imorais para os critérios da época, restringindo seu alcance na sociedade argentina.

A partir de 1916, no entanto, juntamente com a popularização de Carlos Gardel, iniciou-se um processo de “higienização” do tango, tornando mais leves as suas temáticas, mais lento o seu ritmo e mais moralistas (e moralizadoras) suas letras. Isto fez parte de um processo político e cultural de integração das camadas populares através da apropriação de seus símbolos culturais². Desta forma, o tango passou a ser ouvido não apenas nas periferias e prostíbulos, mas também nos grandes teatros, bailes e casas de família da classe média, sendo parte fundamental da elaboração de uma identidade Argentina e, mais especificamente, portenha.

¹ BYRÓN, Silvestre; et al. La Historia del Tango: Los años veinte - Tomo 6. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1977.

² KERBER, Alessander. Carlos Gardel e Carmem Miranda – Representações da Argentina e do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

Neste trabalho utilizamos a ideia de “representação” conforme apresentada por Chartier³ e Bourdieu⁴. Consideramos, a partir destes autores, que o processo de construção de identidades ocorre em processos de lutas de representação, é fruto de disputas pelo poder de significar pertencimentos e fronteiras de determinado grupo identitário. Nesse sentido, entendemos uma identidade não como uma essência, mas como um discurso, como uma versão construída sobre determinado grupo, versão que estabelece relações de poder, expectativas, hierarquia, inclusão e exclusão, por fim, vários tipos de violência simbólica sobre o grupo representado. No caso do tango na Argentina, o fato de que grupos populares conquistam novos espaços políticos e econômicos, a partir de 1916 durante o governo de Yrigoyen, influencia a reelaboração desta identidade. As elites, o Estado e diversos grupos populares são agentes na construção de representações que são produzidas e legitimadas por realidades socioculturais na mesma medida em que as produzem, alimentam e legitimam

. Sendo assim, consideramos que a construção destas representações é marcada por estas disputas de poder em todos os seus aspectos. Michele Perrot, escrevendo sobre o lugar “da mulher” na história francesa escreve: “A cidade do século XIX é um espaço sexuado. Nela as mulheres se inserem como ornamento, estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e atitudes [...]”⁵. Aqui Perrot se refere a Paris, mas poderia estar falando da Buenos Aires de 1920 e 1930. O espaço ocupado pelas mulheres na identidade e na história argentinas também são constructo destas disputas de poder e, sendo assim, estudar as representações de mulheres na cultura popular argentina pode nos levar a uma melhor compreensão das forças envolvidas na sua construção.

Há uma ampla bibliografia que trata da história do tango, desde suas origens, no final do século XIX, até seu sucesso internacional e transformação em representação nacional nas décadas de 1920 e 1930, período referido nesta pesquisa. Esta bibliografia aponta para o fato de que a mulher é tema recorrente nas letras de tango, e explicita que a sua representação nestas letras se modifica conforme as condições socioculturais, os valores e a moral de cada período. Algumas obras se dedicam a explorar estas

³ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.*, São Paulo, v. 5, n. 11, Apr. 1991. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

⁵ PERROT, Michele. *Práticas da Memória Feminina*. *Revista Brasileira de História*. Vol. 9/Nº 18. São Paulo, 1989. Página 10.

representações, sendo que, entre elas, poucas questionam o fato de que a autoria das letras é predominantemente masculina. Se compreendemos que a construção de identidades e a seleção das representações é fruto de luta, temos que considerar que este recorte expõe apenas uma representação de mulher entre outras presentes na disputa: a representação vencedora, por assim dizer. Joan Scott, no texto “Gênero como uma categoria útil de análise histórica”⁶, reforça a importância de estudar as relações de gênero, compreendidas como relações de poder baseadas nas diferenças percebidas entre corpos sexuados. Estas relações, assim como as de classe, etnia, entre outras, também entram em disputa na construção de representações, e devem ser levadas em consideração quando analisamos a construção de identidades. Isto significa nomear – e generificar – quem é o sujeito da história e que forças disputam a constituição deste sujeito. Também significa perceber o gênero como uma lente possível e necessária na análise histórica. Michelle Perrot explicita isto:

Em suma, a observação das mulheres em outros tempos obedece a critérios de ordem e de papel. Ela diz respeito mais aos discursos que às práticas. Ela se detém pouco sobre as mulheres singulares, desprovidas de existência, e mais sobre “a mulher”, entidade coletiva e abstrata à qual se atribuem características usuais.⁷

Sendo assim, neste trabalho objetivamos compreender a construção da representação “da mulher” na Argentina do início do século XX a partir do estudo de uma destas mulheres singulares que atuaram e disputaram nesse processo de construção de representações sobre a mulher no meio tanguero.

Em uma busca realizada em bancos latino-americanos de trabalhos acadêmicos e em arquivos de simpósios e revistas com as temáticas de cultura latino americana e argentina, não foi encontrado nenhum trabalho que explore as representações de gênero presentes na obra de mulheres compositoras, embora alguns trabalhos direcionados para o estudo de representação da mulher nas letras de tango citem a sua existência e sugiram que este assunto ainda deve ser pesquisado. Parte desta ausência se deve, muito provavelmente, à dificuldade de acessar fontes relacionadas ao tema. Asunción Lavrin afirma que entre as autoras e ativistas do Cone Sul no início do século XX era pouco comum a consciência da sua própria historicidade, e que é quase nula a existência de

⁶ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16(2), jul/dez., pp.5-22, 1990.

⁷ PERROT, Michele. Práticas da Memória Feminina. Revista Brasileira de História. Vol. 9/Nº 18. São Paulo, 1989. Páginas 10 e 11.

arquivos pessoais destas mulheres⁸. Pode-se assumir que, da mesma forma que estas deixaram poucos registros de suas obras e vidas públicas, as compositoras de tango também o fizeram. No entanto, em consonância com as ideias de Joan Scott⁹, devemos considerar que a história foi por muito tempo - e por vezes ainda é - escrita como se as relações de gênero não fossem relevantes em espaços externos ao lar e à família, e que a não denominação do sujeito histórico serve, muitas vezes, à exclusão das mulheres como personagens significativos nos processos históricos. Sendo assim, boa parte da bibliografia voltada à análise das letras de tango se refere às mulheres lá descritas de maneira a generalizar e naturalizar suas representações, desconsiderando o fato de que as letras estudadas são, de maneira geral, compostas por homens, e que aquelas letras que ficam a margem destas representações podem, por vezes (mas não necessariamente), ser fruto de uma outra relação com o gênero.

Entre as poucas autoras que exploram a temática de mulheres que compunham tangos, destaco duas: Magali Saikin e Sirena Pellarolo.

Magali Saikin dedica um capítulo de seu livro "*Tango y Género: Identidades y roles sexuales em el tango argentino*" ao papel das mulheres como personagens do tango e também como suas produtoras. Parte considerável de sua análise é direcionada à leitura da representação da fantasia masculina de mulher que é vista nas letras de tango. Embora a autora aborde a questão das compositoras de tango, ela destaca que o âmbito da composição era bastante reservado aos homens. Saikin cita apenas uma compositora de destaque¹⁰ e salienta que ela não figura em grandes estudos sobre tango, além de explicar brevemente que outras letristas e compositoras escondiam-se sob nomes masculinos para expor seus trabalhos. De fato, o espaço público e intelectual ainda era ambiente novo para as mulheres argentinas do período. No entanto, ao abordar apenas um caso de exceção e concluir que "*podríamos decir que la mujer argentina aparentemente tuvo poco y nada que ver con la composición tanguera*"¹¹, a autora parece reduzir ainda mais a relevância que estas mulheres possam ter na história da

⁸ LAVRIN, Asunción. Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay 1890 – 1940. University of Nebraska Press, 1995. Página 2.

⁹ Conforme expostas no texto "Gênero: uma categoria útil para análise histórica". SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16(2), jul/dez., pp.5-22, 1990.

¹⁰ A Baronesa Eloisa D'Hervil de Silva, nas páginas 24 e 25. SAIKIN, Magali. Tango y Género: Identidades y roles sexuales en el Tango Argentino. Stuttgart: Abrazos Books, 2004.

¹¹ Ibidem. Página 25.

música popular argentina. Ao mesmo tempo, ao assumir que mesmo as compositoras de maior destaque não constam entre os grandes nomes do tango e que muitas adotavam pseudônimos masculinos, Saikin reforça a importância de estudos na área, pois, em suas palavras, "*Tenemos razones para creer que la historia 'no contada' es abundante*"¹².

Sirena Pellarolo, em seu artigo "*Queering Tango: Glitches in the Hetero-National Matrix of a Liminal Cultural Production*", destaca o importante papel das cancionistas de tango na construção de um modelo de "feminino" na Argentina, e ressalta as ambiguidades de gênero presentes neste modelo. Ela questiona as mudanças na representação de mulheres nas letras ao longo dos anos, durante o processo de "higienização" do tango, e as limitações destas representações, analisando-as em paralelo com as mudanças socioculturais ocorridas na Argentina durante o período. Em uma breve exposição sobre o tema, Pellarolo cita compositoras que tiveram algum destaque e explicita sutis diferenças na forma como estas mulheres constroem as suas narrativas contrapondo-as às narrativas mais comuns nas letras compostas por homens. Entre as compositoras citadas está María Luisa Carnelli, cujo nome ainda não havia aparecido na bibliografia consultada.

Vale ainda lembrar algumas outras autoras que se dedicam ao estudo de tango e gênero de maneira mais ampla, como Anahí Viladrich¹³, que, embora não se debruce especificamente sobre as mulheres compositoras, contrapõe as trajetórias das personagens do tango às vidas e carreiras das artistas do meio; Irene López¹⁴, que analisa as tradicionais figuras da *morocha* e da *milonguera* tornando visíveis as relações de gênero que levam ao seu desenvolvimento; e Lily Sosa de Newton¹⁵, que apresenta uma grande listagem de cancionistas, instrumentistas, atrizes e compositoras de tango (entre elas María Luisa Carnelli) com breves biografias e uma pequena análise de seu legado.

Acreditando na importância e na viabilidade de analisar a representação de personagens mulheres do meio tanguero sob uma perspectiva de gênero, optei por

¹² Ibidem.

¹³ VILADRICH, Anahí. Neither Virgins Nor Whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world. *The Journal of Popular Culture*, vol. 39/Nº 2. Blackwell Publishing, 2006.

¹⁴ LÓPEZ, Irene. Morochas, milongueras y percantans: Representaciones de la mujer em las letras de tango. *Espéculo: Revista de estudios literários*, Nº 45, Julio-Outubro/2010. Universidad Complutense de Madrid.

¹⁵ NEWTON, Lily Sosa de. *Mujeres y tango*. La Aljaba, Vol. IV. Santa Rosa (Argentina): Universidad Nacional de Luján, 1999.

estudar a obra de María Luisa Carnelli. A escolha se deu devido às particularidades de sua atuação profissional e política, que serão expostas nos próximos capítulos. Em uma extensa busca por fontes e bibliografia sobre esta autora, percebi que muito pouco de sua obra estava disponível. Das 28 letras registradas em seu nome no catálogo online da *Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Musica* entre 1933 e 1985¹⁶, posteriormente à sua composição, tive acesso a apenas seis. Há razões para crer que o número de letras escritas é ainda maior, pois cada autor que a cita como letrista inclui alguns títulos não registrados a sua lista, no entanto não há registros seguros disto. Dos cinco¹⁷ livros publicados por ela, apenas um exemplar foi encontrado. Além disto, encontrei uma entrevista concedida em 1980 à revista “*Tango – Un siglo de historia*”, uma pequena biografia em um livro já esgotado de José Gobello¹⁸ ao qual não tive acesso, dois artigos em um sítio especializado em tango¹⁹ e seu nome citado em artigos informais sobre a Guerra Civil Espanhola, poesia comunista e anarquista. A busca em bancos de teses e trabalhos acadêmicos da Argentina e América Latina²⁰ foi ainda menos frutífera: não foi encontrado trabalho algum dedicado a ela ou à análise de sua obra. Sendo assim, o presente trabalho foi escrito baseado nas fontes disponíveis, respeitando o recorte temático e temporal, e entendendo que apenas uma parte reduzida da complexidade da obra e do pensamento social e político de María Luisa Carnelli foram abordados.

O trabalho se divide em dois capítulos, cada um com duas subdivisões. O primeiro capítulo é intitulado “As Mulheres da Argentina do Início Século XX”. Nele, observando a ideia de Michelle Perrot citada anteriormente, nos debruçamos sobre as mulheres singulares que fizeram parte da história argentina. Primeiramente exploramos a presença das mulheres no meio intelectual argentino no período referido utilizando como bibliografia principal os trabalhos de Francine Masielo²¹ e Asunción Lavrin²². Em

¹⁶ Disponível em <http://sadaic.org.ar/obras.autor.php?codigo=1606>.

¹⁷ Nas primeiras páginas da edição de “*Quiero Trabajo!*” a que tive acesso é informada a existência de dois livros inéditos e mais um em preparação, chamado “*Barricadas*”, mas não foram encontrados registros da sua efetiva publicação.

¹⁸ GOBELLO, José. *Tangos, letras y letristas* – 5.

¹⁹ www.todotango.com, site declarado de interesse nacional e patrocinado por The Argentine Tango Society.

²⁰ A busca incluiu os Repositórios Argentinos de Acesso Aberto, disponíveis em <http://www.biblioteca.mincyt.gob.ar/sitio/page?view=repositorios-nacionales> e o Portal de Tesis Latinoamericanas, disponível em <http://tesislatinoamericanas.info/>.

²¹ MASIELO, Francine. *Between Civilization and Barbarism – Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992.

seguida apresentamos a autora estudada neste trabalho de conclusão, María Luisa Carnelli. O segundo capítulo intitula-se “A Mulher da Argentina no Início do Século XX”. Aqui estudar “A” mulher significa estudar os discursos produzidos sobre o feminino na Argentina no período abarcado por este trabalho. Em um primeiro momento analisamos as representações de mulheres nas letras de tango segundo as obras de Magali Saikin²³, Irene López²⁴, Yolanda de Paz Trueba²⁵ entre outros autores que trabalharam este tema. Por fim analisamos a construção da personagem Susana Miller, de María Luisa Carnelli, buscando entender as suas semelhanças com as formas recorrentes de representação da mulher no meio tanguero e as singularidades de sua construção.

²² LAVRIN, Asunción. *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay 1890 – 1940*. University of Nebraska Press, 1995.

²³ SAIKIN, Magali. *Tango y Género: Identidades y roles sexuales en el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos Books, 2004.

²⁴ LÓPEZ, Irene. *Morochas, milongueras y percantas: Representaciones de la mujer em las letras de tango*. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Nº 45, Julio-Outubro/2010. Universidad Complutense de Madrid.

²⁵ DE PAZ TRUEBA, Yolanda. *Cuerpos en la mira. Estrategias y discursos reguladores como dispositivos para naturalizar la desigualdad de género y la socialización de lo biológico. El sur bonaerense a fines del siglo XIX*. *Revista Escuela de Historia*, Año 6, Vol. 1, Nº 6, Año 2007

CAPÍTULO 1: As Mulheres Argentinas no Início do Século XX.

1.1. Mulheres argentinas do início do século XX: cultura letrada e feminismo

A passagem do século XIX para o XX foi um período de grande desenvolvimento para a imprensa Argentina. Felipe Pigna relaciona isto a uma queda nos níveis de analfabetismo no país e a crescente urbanização experienciada no período. Neste contexto cresce a participação feminina no meio literário, com mulheres publicando artigos em periódicos, publicando livros e inclusive criando publicações direcionadas para o público feminino²⁶. Asunción Lavrin localiza neste período não apenas um crescente envolvimento de mulheres com a escrita em meios públicos, mas também o surgimento de um feminismo bastante ligado às questões trabalhistas.

*The roots of feminism in the last quarter of the nineteenth century, when women's writing for the public media intersected with their industrial work to undermine the confident assumption that the restrictions imposed on the female sex by law and custom were needed to maintain the integrity of family and society. Educated urban women began publishing poetry, novels, and other prose, mostly in newspapers and magazines, in the first sustained expression on their own minds. Even though many made no particular statements on the condition of women, their work was an eloquent expression of their readiness to be admitted into the most sacrosanct area of men's domains, the intellectual.*²⁷

A autora afirma que a presença feminina no meio intelectual nos países do cone sul é especialmente significativa, e que nestes países as ideias feministas se desenvolveram de maneira notável. No entanto, a presença destas mulheres e de suas ideias raramente é vista em estudos históricos. A falta de fontes, conforme citamos na introdução deste trabalho, é um dos fatores deste esquecimento, mas deve ser levado em consideração que apagar a presença de mulheres e ideias feministas na esfera pública e intelectual serve à construção da narrativa nacional e da representação de mulher que

²⁶ PIGNA, Felipe. Mujeres que tenían que ser: Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930. Grupo Editorial Planeta, 2011. Página 464.

²⁷ "As raízes do feminismo no último quarto do século XIX, quando a escrita das mulheres para a mídia se intersecciona com o seu trabalho industrial para minar a confiante suposição que as restrições impostas ao sexo feminino pela lei e pelos costumes eram necessárias para manter a integridade da família e da sociedade. Mulheres urbanas educadas começaram a publicar poesia, novelas e prosa de maneira geral, principalmente em revistas, na primeira expressão sustentada de suas próprias ideias. Embora muitas não fizessem declarações particulares sobre a condição das mulheres, o seu trabalho era uma eloquente expressão da sua prontidão para serem admitidas na área mais sacrossanta dos domínios masculinos: a intelectual." LAVRIN, Asunción. Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile and Uruguay 1890-1940. Página 1.

veremos nos próximo capítulo. Francine Masielo, em seu livro “*Between Civilization and Barbarism – Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*” reforça esta ideia:

*With an uninterrupted presence in belletristic traditions dating from 1830, feminine engagements in Argentine culture are the most forceful in Latin America.[...] Argentina reveals a literary tradition replete with contradictions, wavering between a domestic conservatism that shows obedience to home and family and an anarchic, often subversive, discourse that undermines women’s allegiance to any nationalist rhetoric.*²⁸

A autora salienta que entre 1920 e 1930 as questões de representação de gênero na literatura argentina passaram a ser objeto de disputa entre autores nacionalistas e suas interlocutoras feministas, tendo como foco a linguagem e o discurso empregados nestas representações. Isto corrobora com a nossa ideia inicial apresentada na introdução deste trabalho de que as representações de mulheres tradicionalmente vistas como fruto de coesão social e cultural são, de fato, fruto de disputas no meio intelectual do período.

O final do século XIX foi marcado por intensas mudanças de cunho social, político e econômico. Com estas mudanças, as representações necessárias de nação e família e mulher são redesenhadas na cultura letrada e nos meios populares. Masielo afirma que é neste contexto que a mulher passa a ser vista como responsável por trazer os males da prostituição e da ambição por lucro²⁹. De fato, sendo a prostituição comum e legal na Argentina na virada do século, a personagem da prostituta era um símbolo culturalmente disponível para a construção desta representação. A temática da “mulher caída”, comum na literatura mundial, assume novos contornos na Argentina no início do século XX:

*With the dawn of the twentieth century, women in literature represents the failure to contain the aberrant behavior of subalterns, to maintain the boundary between popular and elite traditions, and to prevent the invasion of otherness from reaching centers of power in state.*³⁰

²⁸ “Com presença ininterrupta nas tradições beletrísticas desde 1830, os envolvimentos femininos na cultura argentina são os mais potentes na América Latina. [...] A Argentina Revela uma tradição literária repleta de contradições, que vão de um conservadorismo doméstico que mostra obediência ao lar e à família a um discurso anárquico, muitas vezes subversivo, que mina a aliança das mulheres com qualquer retórica nacionalista” MASIELO, Francine. *Between Civilization and Barbarism – Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992. Página 4.

²⁹ Ibidem. Página 5.

³⁰ “Com a chegada do século XX, as mulheres na literatura representam a falha em conter o comportamento aberrante dos subalternos, a manutenção da fronteira entre as tradições populares e da elite e a prevenção da invasão da alteridade nos centros de poder no Estado.” Ibidem. Página 6.

O tema da prostituição não era ignorado pelas feministas do século XX. No entanto, ao invés de perceber nas mulheres prostituídas a origem e o símbolo da degradação física e moral da sociedade, as feministas percebiam nelas o resultado da pobreza e da falta de educação sexual, que foi tema de diversos debates ao longo das primeiras décadas do século XX. A personagem da prostituta, no entanto, permaneceu no imaginário argentino como símbolo de decadência e imoralidade, e foi readequada para as novas questões socioculturais entre 1920 e 1930, como veremos no próximo capítulo. As tentativas feministas de introduzir novas representações de mulheres no imaginário nacional, no entanto, foram bastante consistentes, especialmente através das autoras da esquerda feminista, que traziam personagens rurais e das classes trabalhadoras para compor uma ficção que pudesse subverter as narrativas tradicionais³¹.

María Luisa Carnelli, autora pesquisada neste trabalho, parece se inserir neste movimento de resignificação de personagens femininas com a sua obra “*Quiero Trabajo!*”, de 1933, que será analisada em seguida. Além de trazer uma personagem das classes trabalhadoras e tratar de temas como a prostituição, o desemprego e a pobreza, Carnelli ainda explora outras temáticas pensadas pelo feminismo do período, como a repressão sexual e exploração da sexualidade e o aborto. Estes temas, no entanto, não eram consenso dentro do movimento. Asunción Lavrin afirma que as questões fundamentais para o feminismo argentino no início do século XX estavam relacionadas a políticas da família, tais como a legislação do divórcio, da escola e educação, do trabalho e as intersecções destas questões³². Feministas de orientação liberal, socialista ou anarquista tinham visões diferentes sobre cada um destes temas, mas era interesse comum que os direitos da mulher trabalhadora e mãe fossem assegurados. A constituição desta imagem de mulher necessária para as reivindicações principais do período tornava difícil lidar com temas como sexualidade, métodos contraceptivos e aborto, e muitas feministas acabavam por reafirmar a moral sexual e familiar tradicional. Se analisarmos a maneira como Carnelli trata destes temas, percebemos que ela parece alinhar-se às feministas mais radicais vinculadas ao pensamento anarquista, que defendiam a livre experimentação da sexualidade, enfraquecendo a imagem da família tradicional argentina, e o controle da mulher sobre a reprodução, debatendo,

³¹ Ibidem. Página 8.

³² LAVRIN, Asunción. *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay 1890 – 1940*. University of Nebraska Press, 1995.

ainda que raramente e de maneira incipiente devido à contrariedade de alguns companheiros de luta, questões relativas à contracepção e ao aborto³³. Observaremos neste trabalho como Carnelli utiliza sutilmente estas e outras questões para subverter a representação da *milonguita* em sua obra.

³³ Ibidem. Capítulo 4.

1.2. María Luisa Carnelli, uma destas mulheres.

Nascida em La Plata em 1898, Carnelli foi periodista, escritora e letrista de tangos. Ela é caracterizada no prólogo de seu livro *“Quiero Trabajo!”*, escrito por Trinstán Maroff³⁴, como profundamente envolvida com a causa da emancipação da mulher e militante comunista, embora nesta pesquisa não tenham sido encontrados registros de sua participação política no Partido Comunista ou no movimento feminista do período. Seus escritos explicitam um viés ideológico claramente de esquerda, provavelmente comunista e alinhado com as pautas feministas da época. Como periodista, ela publicou artigos na revista *“EL Hogar”* e nos principais jornais do período, como *“El Clarín”*, *“La Nación”*, *“Noticias Gráficas”*, etc. Carnelli ainda trabalhou como correspondente durante a Guerra Civil Espanhola para a revista *“Ahora”*, de Buenos Aires e escreveu um artigo para a revista espanhola *“Blanco y Negro – de guerra”*, em 1938. Em 1922 publicou seu primeiro livro de poemas, *“Versos de Mujer”*. Seguiram-se a esse, três outros livros do gênero: *“Rama Frágil”*, *“Poemas para la ventana del pobre”* e *“Mariposas venidas del horizonte”*. Em 1933 é publicada sua primeira novela, *“Quiero Trabajo!”*, e nas suas primeiras páginas a autora declara que suas obras anteriores são de um “tempo de ócio e de poesia intranscendente”, da qual “felizmente a tempo”, ela se afastou³⁵.

Em entrevista concedida à revista *“Tango – un siglo de historia”*, Carnelli expõe que desde muito jovem gostava de tango, e que ela e seus irmão, embora proibidos por seu pai de escutar as canções, ouviam em casa juntos³⁶. Carnelli, que começou a escrever bastante jovem, tem uma obra relativamente extensa de letras de tango assinada com os pseudônimos de Luis Mario (nome de seu filho) ou Mario Castro. Suas letras costumam ser bastante marcadas pelo uso do Lunfardo³⁷, fato que chamou a

³⁴ Pseudônimo de Gustavo Adolfo Navarro Ameller, escritor e político marxista boliviano.

³⁵ CARNELLI, María Luisa. *Quiero Trabajo!*. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933.

³⁶ “Desde muy chica me gustó el tango. Mis hermanos —éramos diez, en total—, lo escuchaban en un fonógrafo a escondidas, porque mis padres no querían de ninguna manera que esa música entrara a casa. Entonces quitábamos la bocina para que apenas si se pudiera escuchar los discos, que mis hermanos compraban por dos pesos. Cierta vez, mi hermana tuvo la ocurrencia, de bailar un tango en una casa de familia. Mi padre le dio un tremendo castigo.” Entrevista publicada em <http://tangoradioymashistorias.blogspot.com.br/2013/05/historia-del-tango-de-letras-y-poetas.html>

³⁷ Gíria popular originada principalmente nos dialetos italianos muito comum nas letras de tango.

atenção de Gardel. Segundo um breve artigo de Del Greco³⁸, o intérprete, que chegou a gravar canções de Carnelli, não acreditava que as letras fossem de sua autoria, pois elas demonstravam um domínio muito grande do lunfardo para terem sido compostas por uma mulher de origem burguesa. O primeiro tango composto por Carnelli foi “*El Malevo*”, de 1927, com música de De Caro. Entre seus tangos mais bem sucedidos estão “*Se Va La Vida*”, com música de Donato, composto em 1929, que ficou conhecido através da voz da compositora e intérprete Azucena Maizani³⁹, e “*Linyera*”, com letra de sua autoria e música de Juan de Dios Filiberto, que em 1930 ganhou o primeiro prêmio no Sétimo Concurso do Disco Nacional de Max Glücksmann.

É possível resgatar pouco da trajetória pessoal de Carnelli. Sabemos que teve um filho porque usava seu nome como pseudônimo para escrever as letras de tango. Ele é citado também em uma breve fala da autora nas primeiras páginas da edição de “*Quiero Trabajo!*”, quando Carnelli afirma que a sua “formação espiritual e moral” e a sua obra escrita a partir daquele livro serão sua cooperação para as próximas gerações⁴⁰. Também sabemos que ouvia tangos ainda criança porque ela cita este fato durante a entrevista citada anteriormente. Estas informações, no entanto, são bastante superficiais se comparadas à lista disponível de livros, letras e revistas para as quais Carnelli trabalhou. Este fato é bastante significativo se considerarmos o trabalho de Michelle Perrot a respeito dos lugares da memória das mulheres:

Os militantes operários, notadamente aqueles que são ligados à CGT e ao PC, têm horror de falar de suas existências pessoais e limitam-se às suas vidas militante e sindical. Sobre a família e o cotidiano, que se pergunte às mulheres! Esse aspecto das coisas lhes cabe. Mesmo em um casal de tradição autogestionária (anarco-sindicalista) como aquele entrevistado por J. Carroux-Destray, a partilha da memória obedece a uma definição muito rígida dos papéis sexuais. Amédée fala do trabalho, greves, ação reivindicativa; Marcelle, de moradia, vida maternal e história familiar. Na rememoração, as mulheres são em suma os porta-vozes da vida privada.⁴¹

A obra de Carnelli, especialmente o livro “*Quiero Trabajo!*”, trata tanto de temas do privado quanto de lutas políticas e atuação na esfera pública. Sobre a própria autora o

³⁸ GRECO, Orlando del. Gardel y María Luisa Carnelli. Disponível em <<http://www.todotango.com/creadores/biografia/358/Maria-Luisa-Carnelli/>>

³⁹ Maizani usou esta música por muito tempo como seu “cavalo de batalha”, o que não deixa de ser significativo. Podemos pensar em uma possível relação entre compositora e interprete e a letrista Carnelli ou em uma identificação de Maizani com o que é transmitido por esta letra.

⁴⁰ CARNELLI, María Luísa. *Quiero Trabajo!*. Colección Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933. Quarta página não numerada.

⁴¹ PERROT, Michelle. *Práticas da Memória Feminina*. Revista Brasileira de História. Vol. 9/Nº 18. São Paulo, 1989. Página 17.

pouco que sabemos está relacionado principalmente a sua atuação profissional e política, sendo a memória da vida privada deixada em um segundo plano. Parece correto afirmar que, ao contrário de muitas mulheres de sua época, María Luisa Carnelli é porta-voz de suas convicções, e não da vida de sua família, o que torna sua obra ainda mais singular e, por isso, relevante para os estudos de literatura e tango.

CAPÍTULO 2: “A” Mulher da Argentina do Início do Século XX

2.1. “A” mulher nas letras de tango.

Na virada do século XIX para o XX o tango começa a ser ouvido e dançado nos *cabarets* mais refinados e aos poucos começa a ser aceito pela classe média argentina. No entanto, suas origens negras, imigrantes e periféricas ainda são motivo para a rejeição do estilo pela elite argentina. Apesar disto, entre meados de 1920 e o início da década de 1930, o tango já era aceito e valorizado pela elite portenha como símbolo da nacionalidade argentina. Esta mudança, no entanto, não se deu de forma simples: entre finais de 1910 e início de 1920 o tango passa a ser tocado mais lentamente; as letras ganham maior importância e os personagens e temas se modificam; e os valores morais apresentados são mais compatíveis com as classes médias argentinas⁴². Diversos autores assinalam como o grande marco desta mudança o tango “*Mi Noche Triste*”, como podemos ver na passagem de Felipe Pigna a seguir:

*Suele señalarse como momento de cambio el éxito de “Mi Noche Triste”, de 1916 y estrenado em Buenos Aires em 1918. El tema del hombre abandonado por su amante, que inaugura la letra de Pascual Contursi sobre música de Samuel Castriota, además de la larga trayectoria que tendrá, sirvió de transición entre las elementales letras previas, que adoptaban el tono desafiante y zumbón del *cafishio*, y una nueva galería de personajes que construíran estereótipos de la vida porteña, [...]*⁴³

Este processo de higienização se dá em meio à busca por uma representação nacional que dê coerência e uma noção de pertencimento a esta identidade em construção. Os novos personagens que, juntamente com outros elementos simbólicos, constituirão a identidade argentina, devem representar os valores e as aparências que a nação deve ter. Isto significa, entre outras coisas, determinar o espaço ocupado socialmente pelas mulheres. Segundo Yolanda De Paz Trueba:

En un marco en el que la construcción del Estado Nacional era el principal objetivo de las clases dominantes, el papel de la escuela, de la familia y de la

⁴² BYRÓN, Silvestre; et al. *La Historia del Tango: Los años veinte* - Tomo 6. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1977. Página 897.

⁴³ PIGNA, Felipe. *Mujeres que tenían que ser: Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930*. Grupo Editorial Planeta, 2011.

*mujer como formadora de ciudadanos, aparecían entonces como centrales en ese proceso.*⁴⁴

Segundo De Paz Trueba, isto significou construir a ideia de mulheres “mães e esposas de cidadãos”, que garantiriam a ordem do privado de maneira a garantir a estabilidade da república e a ordem social⁴⁵. Para a construção desta ideia de mulher foi utilizado o discurso médico e científico, naturalizando papéis ditos biológicos das mulheres, o controle das aparências, a imprensa e as artes, entre elas as letras de tango, que de acordo com os registros disponíveis, eram majoritariamente escritas por homens. Sobre isto Magali Saikin afirma que o estudo da mulher como imagem e construção masculina acaba por ser um obstáculo à compreensão da temática da mulher em si no tango⁴⁶. Sendo assim, faz-se necessário pontuar que as letras aqui utilizadas para caracterizar as personagens femininas do tango são compostas por homens. A estas serão contrapostas letras escritas por mulheres em uma tentativa de compreender melhor os significados das representações aqui descritas.

Irene López, em seu texto “*Morochas Milongueras y Percantas – Representaciones de la mujer en las letras de tango*”⁴⁷ explora quais eram as personagens culturalmente disponíveis para cumprir este papel. Ela começa apresentando a *morocha*, batizada pela letra de Angel Villoldo de 1905⁴⁸.

*Yo soy la morocha, la más agraciada,
la más renombrada de esta población.
[...]
Soy la morocha argentina, la que no siente pesares
y alegre pasa la vida con sus cantares.
Soy la gentil compañera del noble gaucho porteño,
la que conserva el cariño para su dueño.*

*En mi amado rancho, bajo la enramada,
en noche plateada, con dulce emoción,
le canto al pampero, a mi patria amada
y a mi fiel amor.*

⁴⁴ DE PAZ TRUEBA, Yolanda. Cuerpos en la mira. Estrategias y discursos reguladores como dispositivos para naturalizar la desigualdad de género y la socialización de lo biológico. El sur bonaerense a fines del siglo XIX. Revista Escuela de Historia, Año 6, Vol. 1, Nº 6, Año 2007. Página 80.

⁴⁵ Ibidem. Página 81.

⁴⁶ SAIKIN, Magali. Tango y Género: Identidades y roles sexuales em el Tango Argentino. Stuttgart: Abrazos Books, 2004. Página 36.

⁴⁷ LÓPEZ, Irene. Morochas, milongueras y percantas: Representaciones de la mujer em las letras de tango. Espéculo: Revista de estudios literarios, Nº 45, Julio-October/2010. Universidad Complutense de Madrid.

⁴⁸ “La Morocha”, 1905. Letra: Ángel Villoldo. Música: Enrique Saborido. Disponível em: <http://www.todotango.com/english/music/song/417/La-morocha/>

Segundo López a *morocha* é a mulher dedicada ao seu homem, ao lar e à pátria. Embora este personagem sirva bem à ideia aos propósitos apresentados por De Paz Trueba, ele traz também a sensualidade, quando dedicada e fiel a um homem, como característica a ser exaltada, o que divergia da moral burguesa do período. Outra mulher “exemplar” apresentada em diversas letras de tango do período, embora nem sempre como personagem principal, é a mãe, que abnegada, humilde e dedicada, espera por seu filho no lar suburbano. Em diversas letras ela aparece em oposição binária à próxima personagem a ser apresentada, a *milonguita* ou *milonguera*, sobre a qual nos dedicaremos mais neste trabalho. Na letra “*Margot*”⁴⁹, de 1921, escrita por Celdonio Flores, vemos um exemplo desta oposição:

*Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.
Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonville.
[...]
ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!
Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien,
y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana
pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana,
en el triste conventillo alumbrado a kerosén.*

Nesta letra conhecemos a jovem Margarita através da ótica de um homem que a conhecia da época em que habitava com sua mãe um ambiente humilde, um *conventillo*. Para construir a imagem desta fase idealizada da vida de Margarita, que seria pobre e honesto, o autor utiliza as figuras do *conventillo* iluminado a querosene e das roupas simples de percal que a jovem utilizava em contraposição às roupas e ao espaço colorido e iluminado do *cabaret*. Sua mudança de nome, de Margarita para o afrancesado Margot, também é significativa para a construção de seu personagem, como veremos no próximo capítulo. Margot personifica um terceiro modelo possível de

⁴⁹ “Margot”, 1921. Letra: Celedonio Flores. Música: José Ricardo e Carlos Gardel. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/100/Margot/>

mulher apresentado nas letras de tango, a *milonguita*, que pode ser vista também na letra de Luis Roldán “*Carne de Cabaret*”⁵⁰, de 1920:

*Pobre percanta que pasa su vida entre la farra, milonga y champán,
que lleva enferma su almita perdida que cayó en garras de un torpe bacán
y que en su pecho tan sólo se anida el triste goce que causa un gotán.
Su ilusión murió en el cabaret al compás de un tango compadrón
[...]
Y así fue en la pendiente fatal, del cabaret al hospital,
y a ninguno encontró que por su mal tuviera compasión,
pues sin razón la dejaron sufrir y a su ilusión la dejaron morir.
[...]
Pobre percanta que está contratada vendiendo su alma por un copetín,
que de una vida feliz engañada, lleva en el alma tristeza y esplín,
y que pasando su vida amargada llora en silencio su pena sin fin.*

Felipe Pigna caracteriza as *milonguitas* como aquelas jovens que, “por seu deslize ou culpa” chegavam à prostituição⁵¹. Para os autores do livro “*Se dice de mi... La Mujer en las Letras del Tango (1917-1940): Una lectura psicoanalítica*”, a *milonguita* representava o exato oposto do ideal burguês e proletário da mulher dedicada ao lar e condescendente com os deslizes do marido. Elas eram jovens contratadas para dançar nos *cabarets* que, por vezes, se prostituíam e viravam “*mantenidas*”, ganhando dinheiro e presentes caros⁵². Suas trajetórias mais comuns são: a da jovem simples do *arrabal* enganada por um *cafíshio* ou cafetão e atraída para o *cabaret*; a jovem que é levada à prostituição pela pobreza, mas perde sua honra e moral ao fazê-lo; e a jovem que tem ambições de ascensão social e econômica e, em busca disto, deixa o *barrio*, seu amor de juventude e sua moral para trás. Em comum todas tem o fim: decadência moral, solidão, doença, vício e decrepitude. “Do *cabaret* ao hospital”, de acordo com a letra de Roldán citada anteriormente. A idealização da vida simples do *barrio* e o tom moralizante com que as ambições femininas são tratadas servem ao modelo de representação da nação buscado no período. No entanto, de acordo com Donna J. Guy⁵³ e Sirena Pellarolo⁵⁴, o ambiente marginal onde surge o tango é um espaço de subversão dos papéis binários de gênero e da heteronormatividade

⁵⁰ “Carne de Cabaret”, 1920. Letra: Luis Roldán. Música: Pacífico Lambertucci. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/1589/Carne-de-cabaret/>

⁵¹ PIGNA, Felipe. Mujeres que tenían que ser: Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930. Grupo Editorial Planeta, 2011. Páginas 542 a 545.

⁵² DIMOV, Jorge. Se dice de mi... La mujer en las letras del tango 1917-1940: una lectura psicoanalítica. Buenos Aires: Marcelo Héctor Olivieri Editor, 2010. Páginas 24 a 28.

⁵³ GUY, Donna J. Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, family, and nation in Argentina. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

⁵⁴ PELLAROLO, Sirena. Queering Tango: Glitches in the heteronational matrix of a liminal cultural production. Theatre Journal, Vol. 60/Nº 3. Johns Hopkins University Press, 2008.

que fazem parte da construção desta identidade nacional, e através de pequenas brechas nas letras e performances de mulheres autoras e cantoras estas rupturas ainda podem ser vistas mesmo após este processo de higienização⁵⁵. Partindo deste ponto, buscamos nas letras escritas por mulheres, especialmente naquelas de María Luisa Carnelli, sinais que indicassem a presença desta herança.

Em “*Cuando llora la milonga*”, assinada sob o pseudônimo de Luis Mario no ano de 1927, María Luisa Carnelli traz um drama evoluindo violência e amor. Em diversos tangos, especialmente os mais antigos, a violência contra a mulher amada ou contra a traidora é símbolo de amor e pertencimento. Sobre isto, Magali Saikin escreve:

*El tema de la violencia sera avalado por una moral que valoriza a la mujer como víctima de la dominación masculina, generando un masoquismo femenino aparentemente natural y propio de las mujeres. El contenido masoquista que se recrea en estos textos le es adjudicado a la mujer, como si fuera parte de su identidad sexual.*⁵⁶

Carnelli, no entanto, ao tratar do tema, troca os papéis tradicionais: em “*Cuando llora na milonga*” é a mulher que se apresenta arrependida por ter matado seu amado.

*Sollozó el bandoneón congojas que se van
con el anochecer.
Y como un corazón, el hueco de un zaguán,
recoge la oración que triste dice fiel mujer.
Lloró la milonga, su antigua pasión,
parece que ruega consuelo y perdón.
La sombra cruzó por el arrabal
de aquel que a la muerte jugó su puñal.
Dos viejos unidos en un callejón,
elevan las manos por su salvación.
Y todo el suburbio, con dolor,
evocan un hondo drama de amor.
Conmovió el arrabal con largo estremecer
el toque de oración.
Dolor sentimental embarga a la mujer
en tanto el bandoneón la historia reza de un querer.*

Já em “*Se va la vida*”, de 1929, também assinada com o pseudônimo Luis Mario, Carnelli se coloca como observadora externa e dialoga com uma jovem mulher. Ao invés de utilizar-se de um discurso moralizante similar aos utilizados para tratar das

⁵⁵ Exemplos de performances que combatiam, ainda que por vezes discretamente, esta normatividade e uma análise maior sobre estas rupturas se encontram em PELLAROLO, Sirena. *Queering Tango: Glitches in the heteronational matrix of a liminal cultural production*. Theatre Journal, Vol. 60/Nº 3. Johns Hopkins University Press, 2008.

⁵⁶ SAIKIN, Magali. *Tango y Género: Identidades y roles sexuales em el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos Books, 2004. Página 43.

milonguitas nas letras escritas por homens, a autora aconselha que a jovem não sofra com amores passados, que aja preocupada com a própria felicidade, que viva a sua juventude, já que “a vida se vai”.

*Se va la vida... se va y no vuelve.
Escuchá este consejo; si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Se va, pebeta, quién la detiene
si ni Dios la sujeta,
lo mejor es gozarla y largar las penas a rodar.
Yo quiero, muchacha, que al fin mostrés la hilacha
y al mishio recuerdo le des un golpe de hacha.
Decí, pa qué quieres llorar un amor
y morir, tal vez, de desesperanza.
No rogués la flor de un sueño infeliz
porque, a lo mejor, la suerte te alcanza
si te decidís.
Se va la vida... se va y no vuelve,
escuchá este consejo; si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Pasan los días, pasan los años,
es fugaz la alegría, no pensés en dolor ni en virtud,
viví tu juventud.*

Esta música – certamente não por acaso - foi popularizada na voz de Azucena Maizani. Famosa como intérprete, Maizani também compunha tangos e desafiava os limites dos papéis de gênero impostos, tendo o hábito de se apresentar vestida de *gaucho* ou *compadrito*⁵⁷.

Nestas letras Carnelli apresenta sutilmente leituras alternativas de mulheres, mas em nenhuma delas é apresentada a sua representação de mulher *tanguera*. Se em suas letras María Luisa Carnelli parece não desenhar um retrato mais completo de suas personagens femininas, o mesmo não pode ser dito de sua primeira novela publicada, “*Quiero Trabajo!*”, que é o tema do próximo subcapítulo deste trabalho.

⁵⁷ Uma análise sobre a performance de gênero de Azucena Maizani é encontrada em PELLAROLO, Sirena. Queering Tango: Glitches in the heteronational matrix of a liminal cultural production. Theatre Journal, Vol. 60/Nº 3. Johns Hopkins University Press, 2008.

2.2. Susana Miller, a *milonguita* de María Luisa Carnelli.

Em sua primeira novela, “*Quiero Trabajo!*”, publicada em 1933, Carnelli nos apresenta as memórias de Susana Miller, personagem que entendemos como o seu retrato de uma *milonguita*. Dulce María Dalbosco, em seu texto *La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera en las Letras de Tango*, expõe os elementos da construção de uma *milonguita* enquanto arquétipo da cultura argentina, suas origens na história e na literatura, suas características fundamentais. Segundo a autora, o termo “*milonguita*” foi incluído definitivamente no elenco tradicional de anti-heróis do tango em 1920, com a canção de Samuel Linning. Em “*Milonguita*”⁵⁸, Linning explicita alguns dos pontos que marcam, segundo a autora, a construção de uma *milonguita* do tango.

*¿Te acordás, Milonguita? Vos eras la pebeta más linda 'e Chiclana;
la pollera cortona y las trenzas, y en las trenzas un beso de sol.
Y en aquellas noches de verano, ¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango chamayarte bajito de amor?
Estercita, hoy te llaman Milonguita,
flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret.
Milonguita, los hombres te han hecho mal
y hoy darías toda tu alma por vestirte de percal.*

Embora o termo tenha sido popularizado em 1920, a personagem era bastante antiga. A história da prostituição na Argentina é bastante longa e marcada por tentativas legais de controle desta atividade. No período aqui estudado, a prostituição era legalizada, ainda que estivessem em andamento uma série de medidas de sanitização da profissão. Os prostíbulos periféricos de 1910 estavam sendo trocados pelos *cabarets* na zona central, e, junto com eles, muitas jovens que viam na prostituição um meio de se manter ou ascender economicamente se deslocavam de seus *barrios* para o centro urbano⁵⁹. Este deslocamento espacial, aliás, é uma das características da construção da *milonguita*, de acordo com Dulce María Dalbosco. Segundo a autora, o traslado físico da jovem mulher do subúrbio para o centro é uma versão *criolla* do tema da viagem de iniciação. Subúrbio e centro urbano se opõem como o paraíso perdido e a perversão e

⁵⁸ “*Milonguita (Esthercita)*”, 1920. Letra: Samuel Linning. Música: Enrique Delfino. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/1208/Milonguita-Esthercita/>

⁵⁹ Para estudos mais aprofundados sobre a prostituição na Argentina em finais do século XIX e início do XX consultar GUY, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

decadência moral, fazendo com que a viagem apresentada em diversas letras de tango tenha um forte valor simbólico⁶⁰.

Susana Miller, protagonista e narradora da novela de María Luisa Carnelli, compartilha com o leitor suas memórias em cenas ordenadas de forma cronológica. Sabemos que Susana tem 30 anos em 1932 ou 1933, período a partir do qual ela narra episódios passados de sua vida⁶¹. A primeira cena apresentada por Susana é de sua infância. Nela, a protagonista tem sete anos e está sendo castigada por ter sido vista experimentando sua sexualidade com um amigo de mesma idade. Em seguida Susana é descrita como uma criança levada e questionadora, e ainda criança ensaia uma fuga da casa de sua família. Aos onze anos Susana começa a assistir aulas em um colégio de freiras, e desenvolve com a imagem da Virgem Maria uma relação de devoção que se estende a outras personagens femininas de sua vida. Aos 17 anos Susana se casa “quase sem saber⁶²”, e é a partir daí que podemos perceber mais claramente as linhas comuns que perpassam a construção desta personagem e a de outras tantas *milonguitas* descritas nos tangos. Inúmeras vezes estas personagens aparecem como traidoras de seus amores juvenis, conforme vemos na letra de “*Milonguera*”⁶³, escrita por José Maria Aguillar em 1925:

*Milonguera de melena recortada que antes tenías hogar feliz,
no recuerdas a tu viejita amargada que ignora todavía tu desliz.
Acordate de aquel novio enamorado que luchaba por formarte un buen hogar
y que tímido, feliz y mal confiado colocaba tu recuerdo en un altar.
Ahora sola, abandonada en las alas del placer,
vas dejando, acongojada, tus ensueños de mujer.*

A primeira cena que Susana nos mostra após o seu casamento é a sua tomada de decisão em relação a um filho indesejado: grávida, Susana decide fazer um aborto. Para as feministas argentinas de 1930 o aborto não era pauta preferencial. Ele ia na contramão de diversas reivindicações consideradas mais relevantes e moralmente

⁶⁰ DALBOSCO, Dulce María. La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera em las Letras de Tango. Amaltea – Revista de Mitocrítica. Vol. 2, 2010. Página 35.

⁶¹ Embora não seja possível afirmar com precisão o ano, Susana cita jornais e fatos que podem ser localizados no tempo, sendo o mais marcante deles a *Villa Desocupación*, “el sainete del año”, nas palavras usadas pela protagonista na página 130 da novela. Esta vila existiu entre 1932 e 1934, e foi planejada após um grande crescimento da atividade portuária em Buenos Aires para abrigar imigrantes que se dirigiam para a capital. Citá-la como um grande episódio do ano permite localizar o tempo do livro entre os primeiros anos de sua existência.

⁶² CARNELLI, María Luisa. CARNELLI, María Luisa. Quiero Trabajo!. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933. Página 45.

⁶³ “*Milonguera*”, 1925. Letra e música: José María Aguillar. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/1550/Milonguera/>

superiores para a época, como vimos no capítulo anterior. María Luisa Carnelli trata o tema com relativa naturalidade e sem um grande julgamento moral, mas é possível perceber nas palavras de Susana que este é, talvez, o início da sua viagem de iniciação.

*Yo no quiero un hijo. Para qué?
Mi vida no es una vida agradable y vulgar, no tengo dinero, comodidad,
descanso, ni el más ínfimo motivo para ser feliz.
La realidad es para mi actualmente, amarga y trágica. Confieso que esto no
me há tomado de sorpresa y que lo presentí instintivamente, desde la primera
noche, cuando en el lecho conyugal floreció mi inocência.
Esto es así, desventuradamente. El ha manchado mi pensamiento virgen para
todo lo que há de venir, lo ha manchado para siempre.*⁶⁴

Susana, então, conta que traiu seu marido e, tal qual *milonguita*, deixa seu lar matrimonial e a casa de sua família. Segundo Dalbosco, a *milonguita* ou *milonguera* é a versão portenha de um tema recorrente na literatura: a mulher caída, símbolo universal da decadência moral⁶⁵, como vimos no subcapítulo anterior. No regime de contrastes que ordena a construção da *milonguita* existe a oposição entre a mulher vestida de maneira simples, de percal, e a mulher que almeja luxos, vestida em seda. Susana, que não deseja retornar ao lar familiar, escolhe o caminho da seda e decide prostituir-se. Ao contrário da maioria das *milonguitas* apresentadas por homens letristas, Susana não é vítima de um amor que a leva para o mau caminho, tampouco é levada à prostituição vitimizada pela fome. Embora estivesse vivendo na miséria, Carnelli mostra uma personagem forte que toma uma decisão: “[...] *queda siempre un recurso. Mi cuerpo es mío, comprar no es dar. Llevaré siempre esa ventaja.*”⁶⁶.

Em uma série de relatos de festas e conversas com seus clientes, Susana expressa ainda um terceiro elemento que evidencia a construção que a autora fez de sua personagem enquanto *milonguita*: a utilização de elementos do imaginário francês⁶⁷.

*El perfume de Chanel, como un sonido, se expande en ondas agrandadas,
circundantes. Hay una blandura sensual en las ropas y el abrigo de piel.[...]
- Aupres la orquesta, mesié?
- No, vea che, lo más lejos posible. Um palco sobre la entrada, a la derecha. Yo
me acomodo siempre en las derechas...*

⁶⁴ CARNELLI, María Luisa. CARNELLI, María Luisa. Quiero Trabajo!. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933. Página 49.

⁶⁵ DALBOSCO, Dulce María. La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera em las Letras de Tango. Amaltea – Revista de Mitocrítica. Vol. 2, 2010. Páginas 31 e 32.

⁶⁶ CARNELLI, María Luisa. Quiero Trabajo!. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933. Página 61. DALBOSCO, Dulce María. La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera em las Letras de Tango. Amaltea – Revista de Mitocrítica. Vol. 2, 2010. Página 31.

⁶⁷ Ibidem. Páginas 43 e 44.

Caviar.
Langue de boeuf.
Paté de foie gras.
Poularde.
Hovs d'oeuvre.
Assortis...
 - *A ver, nena. qué te gusta? Joven, tráigase Pommery, pero no muy frappé.*

Carnelli se esforça em estereotipar o espaço e a mudança no código linguístico neste ambiente, explicitando as características do ambiente e das identidades construídas sob a sombra do *cabaret*. Este afrancesamento dos espaços e personagens da cena tanguera está, provavelmente vinculado ao processo de popularização do tango, citado anteriormente, que levou a dança e as canções para Paris e, no retorno, trouxe uma nova bagagem de trejeitos, fantasias e expressões. O próprio *cabaret*, que assume o lugar anteriormente destinado aos prostíbulos, é uma importação da França.

Após um período de prostituição, Susana junta-se a um homem e abandona a atividade, mas sofre preconceito por causa de seu histórico – como o próprio tango sofre nas primeiras tentativas de readequá-lo para o público da elite argentina – e novamente se vê solteira, morando em uma pensão acompanhada de outras mulheres, prostitutas e bailarinas de *cabaret*, que compartilham com ela (e conosco) suas histórias, que incluem desilusões amorosas e abuso de drogas. Em meio a estas outras *milonguitas* que Carnelli insiste em nomear e humanizar, Susana volta a prostituir-se para fugir da pobreza.

Para *milonguitas* construídas por outros autores, a história de suas vidas acaba aqui. “Do *cabaret* ao hospital”, retomando a letra de Luis Roldan. Susana Miller, no entanto, ainda tem muito para contar. É neste ponto que, após termos compreendido como Susana pode ser lida como uma *milonguita* pelas características de sua construção enquanto personagem, temos que nos afastar desta representação tradicional. Não porque ela deixa de representá-lo, mas porque a maneira como Carnelli resolve sua história se diferencia bastante de todas as outras. Susana viveu as mais diferentes experiências por toda sua vida adulta: foi casada, separou-se, teve fome, prostituiu-se, viveu só, teve casos amorosos, ascendeu socialmente, frequentou altos círculos intelectuais por ser “a preferida” de um advogado e caiu novamente em miséria. Com cerca de 30 anos a protagonista caminha por uma Argentina tensionada política e economicamente após o golpe militar de 1930 e a crise de 1929. Cenas de pessoas desempregadas pelas ruas e manchetes de jornais enriquecem a imagem que María Luisa Carnelli cria de uma Buenos Aires em crise. Neste contexto, Susana, como tantos

outros, busca trabalho. Sendo mulher esta tarefa se prova especialmente árdua, e em mais de um momento é sugerido que ela volte a se prostituir⁶⁸. Em uma das últimas cenas do livro Susana nos oferece uma leitura - bastante carregada de passado - de um ambiente tanguero. Excetuando momentos em que ela apenas cita amigas cantoras de tango ou bailarinas, este é o primeiro momento em que o tango se faz presente de maneira declarada.

*Bajo fondo. Tango pegajoso. Cafetín de luces verdosas.
Camareras, tratantes y marineros. También algún poeta decadente y snob, pero no va esto con su aguda alma de señorita. Ni aunque se drogue, ni aunque se emborrache, ni aunque se acueste con la más prostituta.
Aquí los riñones eyaculan angustia, miseria y fuerza.
Aquí deseo y bebida, en desague violento.
Aquí dentelada, manotón, derrota y esperanza ciega.
Hemos llegado silenciosamente, en el remolino nocturno.
Un tironear de malas pasiones hacia abajo, un remover de instintos oscuros.
El vino, la música y el sexo.
Vamos caminando por um hilo de alambre. Lo siento. Lo sufro.⁶⁹*

Neste momento Susana se depara pela última vez com a “suja proposta” de prostituir-se. É sensível o peso que ela traz de seu passado quando, decidida, recusa a proposta.

*No, ya no me extorsiona nada, ni el hambre. Otra vez he vuelto a escuchar la sucia propuesta. “Si usted quisiera...” A veces no es con palabras, suelen decirle los ojos y la actitud cuando el temor y un poco de verguenza hacen cerrar los labios.
Para eso todos son bien dispuestos, todos se muestran generosos y compassivos, da gusto.
Pero no, señores, no, QUIERO TRABAJO!
Tuve veinte años una vez. Pesos me dieron, sí, muchos. Holgura para adormecer mi verguenza, pero sufrí sola toda la miseria moral, nadie la compartió conmigo.
Que fué, como fué? Talvez la inteligència vigilante, talvez el destino com su favorable encadenamiento, talvez la estrutura moral. Pudo rampar, hasta el fondo. Ninguno quiso impedirlo. Por mis próprios passos he tomado el rumbo, de nuevo. Ya no me tuerce nadie, ya no me esclaviza nada, ya no me doblega nada ni nadie. Esperaré, firmeza tengo, la he conseguido golpeándome, tenazmente. No habrá quien pueda extorsionar mi miseria. Soy fuerte, soy consciente, soy libre. Soy yo misma reconquistada. Busco trabajo. Quiero trabajo.⁷⁰*

⁶⁸ Susana é assediada na rua por um homem alemão nas páginas 84 e 85; em uma entrevista de emprego para um escritório o chefe/entrevistador solicita serviços sexuais em troca do cargo entre as páginas 119 e 121; ao fim do livro o último companheiro que Susana nos apresenta sugere em um discurso velado que ela poderia se prostituir por uma noite para que eles tivessem dinheiro para ir a um baile entre as páginas 139 e 141.

⁶⁹ CARNELLI, María Luisa. Quiero Trabajo!. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933. Página 139.

⁷⁰ Ibidem. Páginas 140 e 141.

Embora seja perceptível que Susana percebe a prostituição como decadência moral, da mesma forma em que é apresentada por outros tantos letristas e autores, a distinção entre a maneira como o tema é trazido é grande demais para deixar de ser notada. Quando profere este discurso apaixonado Susana é tão dona de si quanto foi ao decidir prostituir-se pela primeira vez. Diferentemente de suas companheiras representadas pelos autores antes citados e por outros tantos, Susana não se encontra desamparada e decrépita, pois percebe em si mesma a força para o seu sustento material e moral. Embora a prostituição seja exposta como algo ruim, ideia que se alinha com o que algumas feministas da época propunham como vimos anteriormente, não há o tipo de julgamento moral que é comumente sofrido pelas milonguitas. Susana não é abandonada à própria sorte por sua autora nem tampouco é condenada a um final terrível de cunho moralizante: ela se fortalece em suas convicções políticas e em sua própria história. Em um provável reflexo do discurso ideológico de Carnelli, Susana em diversos momentos expõe compreender as relações de poder generificadas que atravessam sua história e tem uma profunda consciência de classe. A relação passado-presente-futuro de Susana Miller é exatamente o que a diferencia de outras milonguitas de seu tempo. Sobre este tema, Dalbosco coloca que:

*Muchos de estos tangos están contruídos sobre la base de un eje de contraste entre el pasado, el presente y el futuro de la milonguera. [...] El ayer es la época luminosa e idealizada de la vida en el barrio; ella hora es el presente de perdición; el mañana será el tiempo de pagar el precio por la vida disipada.*⁷¹

Susana tem seu passado não idealizado da vida no *barrio*, tem seu presente de perdição e luxos prostituindo-se no centro urbano, mas seu futuro se apresenta como tempo de força e luta, não de solidão e morte. Carnelli, marcada por suas experiências políticas e certamente por sua vivência em uma Argentina que também diferencia pessoas e poderes através das lentes das relações desiguais de gênero, mostra que mesmo baseando-se em símbolos similares aos utilizados por outros letristas e autores, isto é, evocando uma mesma personagem culturalmente disponível - a *milonguita* - é possível ressignificá-lo a partir de um discurso que explicita desigualdades e convicções. Carnelli, em “*Quiero Trabajo!*”, cria um futuro possível a sua maneira para mulheres antes esquecidas nos salões dos *cabarets* e nos quartos de hospitais, e este esforço lança nova luz sobre a *milonguita*.

⁷¹ DALBOSCO, Dulce María. La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera em las Letras de Tango. Amaltea – Revista de Mitocrítica. Vol. 2, 2010. Página 44.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da pesquisa realizada, ainda sabemos pouco sobre María Luisa Carnelli. Sabemos que foi uma mulher de fortes convicções políticas, mas não conseguimos ainda traçar sua trajetória política. Sabemos que escreveu tangos, mas da maioria só conhecemos os nomes. Sabemos que viajou e militou em outros países, que teve um filho, que faleceu em 1987 aos 89 anos. Não conseguimos ainda estabelecer sua rede de relações no meio intelectual e político, nem recuperar a maior parte da sua biografia. Se há algum livro publicado após 1933 não conhecemos nem tivemos acesso. Mas sabemos que Carnelli pensou e produziu obras sobre questões sociais e econômicas de seu tempo e sobre as condições das mulheres na sociedade argentina do início do século XX.

Se é verdadeira a hipótese de Magali Saikin de que a história não contada sobre as mulheres compositoras, letristas e musicistas do meio *tanguero* é abundante⁷², este trabalho pretende ser um pequeno passo entre outros tantos na direção de preencher esta lacuna. Ao estabelecer relação entre a obra literária de Carnelli e as letras de tango de sua autoria conseguimos encontrar uma proposta de representação de gênero que subverte, em seus próprios termos, aquilo que é tradicionalmente conhecido e estudado como a figura da *milonguita*. Sabemos que Carnelli não foi a primeira mulher, nem a única a dar o passo de negar esta representação, mas consideramos que a sua obra pode servir para exemplificar as tentativas que escritoras do início do século XX fizeram de diminuir o alcance da dominação masculina sobre as mulheres argentinas e suas representações. Reconhecemos também o papel importante de algumas canceioneiras como Azucena Maizani, Linda Thelma e Pepita Avellaneda, que, com suas performances e vestimentas lidas como masculinas, traziam à luz a fragilidade da divisão binária de gênero que era um dos pilares da construção da nacionalidade Argentina. Sirena Pellarolo⁷³ atenta ainda para o fato de que a exposição pública destas mulheres que claramente questionavam a ordem social vigente foi determinante para o fortalecimento da participação política de mulheres na Argentina ao longo das décadas seguintes, fator importante no cenário político posterior ao estudado neste trabalho.

⁷² SAIKIN, Magali. *Tango y Género: Identidades y roles sexuales em el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos Books, 2004. Página 25.

⁷³ PELLAROLO, Sirena. *Queering Tango: Glitches in the heteronational matrix of a liminal cultural production*. Theatre Journal, Vol. 60/Nº 3. Johns Hopkins University Press, 2008.

Todas estas *cancionistas*, suas performances e suas obras ainda devem ser estudadas mais a fundo para que possamos entender a relevância de sua transgressão no cenário sociocultural argentino de suas épocas. Também é necessário pesquisar outras representações alternativas de personagens tradicionais da Argentina do início do século XX para conhecermos quais os outros agentes e fatores envolvidos na disputa em torno das representações de gênero na literatura e nas letras de tango que são parte fundamental da construção da identidade nacional argentina no período. Muitos outros aspectos e atravessamentos desta construção ainda podem ser explorados utilizando a obra de Carnelli, sendo o mais óbvio deles o impacto da posição política de Carnelli na construção de suas personagens mulheres. Ainda podemos analisar os personagens homens de sua obra para perceber se também aí existe um questionamento das representações de gênero tradicionais.

Conhecer a obra de María Luisa Carnelli e as representações de gênero nela presentes e perceber as permanências e rupturas da sua imagem de *milonguita* em relação às imagens de mulheres aceitas como parte integrante da construção da identidade nacional argentina, significa começar a compreender o peso das relações de gênero no espaço de disputas pela significação da identidade argentina. Com este trabalho buscamos contribuir neste sentido, pois, utilizando as palavras de Tristán Maroff citadas da epígrafe deste trabalho: María Luisa tem passado. Cabe a nós, agora, e a futuros pesquisadores do tema, resgatá-lo e inscrevê-lo na história argentina.

REFERÊNCIAS

FONTES

CARNELLI, María Luísa. Quiero Trabajo!. Coleccion Cometa. Buenos Aires: Editorial Tor. 1933.

LETRAS CITADAS

“*Cuando Lloro la Milonga*”, 1927. Letra: María Luisa Carnelli (assinada com o pseudônimo Luis Mario). Música: Juan de Dios Filiberto. Disponível em: <<http://www.todotango.com/musica/tema/1435/Cuando-llora-la-milonga/>> Acesso em 20 de junho de 2015

“*Se Va La Vida*”, 1929. Letra: María Luisa Carnelli (assinada com o pseudônimo Luis Mario). Música: Edgardo Donato. Disponível em: <<http://www.todotango.com/musica/tema/1983/Se-va-la-vida/>> Acesso em 20 de junho de 2015

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPOSTA, L.; ORDAZ, L.; COUSELO, J.M. La Historia del Tango: El tango em el espectáculo (1) - Tomo 8. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1977.

ARRUDA, Angela. Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gênero. Cadernos de Pesquisa, n. 117, p. 127 – 147, novembro/2002.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Linguísticas. São Paulo: EDUSP, 1996.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In: CASE, Sue-Ellen (org.). Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

BYRÓN, Silvestre; et al. La Historia del Tango: Los años veinte - Tomo 6. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1977.

CABRERA, María Angelica. Luis Mario, Mario Castro o... María Luisa Carnelli. Buenos Aires: 2006. Disponível em: <<http://www.centrocultural.coop/la-ciudad-del-tango/luis-mario-mario-castro-o-maria-luisa-carnelli.html>> Acesso em 06 de outubro de 2014

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estud. av., São Paulo , v. 5, n. 11, Apr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso> Acesso em 20 de julho de 2014

DALBOSCO, Dulce María. La configuración simbólica de los espacios en la construcción del personaje de la milonguera en las letras de tango. IX Congreso Argentino de Hispanistas - “El Hispanismo ante el Bicentenario”. La Plata : UNLP-FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev1058>> Acesso em 12 de abril de 2015

_____. La Construcción Simbólica del Arquetipo de la Milonguera em las Letras de Tango. Amaltea – Revista de Mitocrítica. Vol. 2, 2010. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num2/dalbosco.pdf>> Acesso em 12 de abril de 2015

DE PAZ TRUEBA, Yolanda. Cuerpos en la mira. Estrategias y discursos reguladores como dispositivos para naturalizar la desigualdad de género y la socialización de lo biológico. El sur bonaerense a fines del siglo XIX. Revista Escuela de Historia, Año 6, Vol. 1, Nº 6, Año 2007

DIMOV, Jorge. Se dice de mi... La mujer en las letras del tango 1917-1940: una lectura psicoanalítica. Buenos Aires: Marcelo Héctor Olivieri Editor, 2010.

GOBELLO, José. Letras de Tango – Selección (1897 – 1981). Argentina: Centro Editor de Cultura Argentina S.A., 1999.

_____. Tangos, letras y letristas – 2. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1994.

GRECO, Orlando del. Gardel y María Luisa Carnelli. Disponível em: <<http://www.todotango.com/creadores/biografia/358/Maria-Luisa-Carnelli/>> Acesso em 10 de agosto de 2014

GUY, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

KERBER, Alessandro. *Carlos Gardel e Carmem Miranda – Representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

_____. *Tango, gênero e nação na Argentina dos anos 1920*. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/cieia/media/14.pdf>> Acesso em 14 de junho de 2015

LAVRIN, Asunción. *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay 1890 – 1940*. University of Nebraska Press, 1995.

LÓPEZ, Irene. *Morochas, milongueras y percantas: Representaciones de la mujer em las letras de tango*. *Espéculo: Revista de estudios literários*, N° 45, Julio-Outubro/2010. Universidad Complutense de Madrid.

MASIELO, Francine. *Between Civilization and Barbarism – Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. University of Nebraska Press, 1992.

NEWTON, Lily Sosa de. *Mujeres y tango*. *La Aljaba*, Vol. IV. Santa Rosa (Argentina): Universidad Nacional de Luján, 1999.

PELLAROLO, Sirena. *Queering Tango: Glitches in the heteronational matrix of a liminal cultural production*. *Theatre Journal*, Vol. 60/N° 3. Johns Hopkins University Press, 2008.

PERROT, Michelle. *Práticas da Memória Feminina*. *Revista Brasileira de História*. Vol. 9/N° 18. São Paulo, 1989.

PESCE, Rubén; DEL PRIORE, Oscar; BYRON, Silvestre. *La Historia del Tango: La Guardia Vieja*. Tomo 3. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

PIGNA, Felipe. *Mujeres que tenían que ser: Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930*. Grupo Editorial Planeta, 2011.

PINSÓN, Néstor. Los concursos de Max Glücksmann. Disponível em: <<http://www.todotango.com/historias/cronica/157/Los-concursos-de-Max-Glucksmann/>> Acesso em 16 de novembro de 2014

_____. María Luisa Carnelli – Semblanza por Néstor Pinzón. Disponível em: <<http://www.todotango.com/creadores/biografia/855/Maria-Luisa-Carnelli/>> Acesso em 16 de novembro de 2014

SAIKIN, Magali. Tango y Género: Identidades y roles sexuales em el Tango Argentino. Stuttgart: Abrazos Books, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16(2), jul/dez., pp.5-22, 1990.

Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Musica. Registros de autoria de María Luisa Carnelli. Disponível em: <<http://sadaic.org.ar/obras.autor.php?codigo=1606>> Acesso em 8 de junho de 2015

VILADRICH, Anahí. Neither Virgins Nor Whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world. The Journal of Popular Culture, vol. 39/Nº 2. Blackwell Publishing, 2006.