

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ALESSANDER KERBER

**REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES NACIONAIS
ARGENTINA E BRASILEIRA NAS CANÇÕES
INTERPRETADAS POR CARLOS GARDEL
E CARMEN MIRANDA (1917-1940)**

Porto Alegre

2007

ALESSANDER KERBER

**REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES NACIONAIS
ARGENTINA E BRASILEIRA NAS CANÇÕES
INTERPRETADAS POR CARLOS GARDEL
E CARMEN MIRANDA (1917-1940)**

**Tese de Doutorado
para a obtenção do título de Doutor em História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em História**

Orientadora: Prof^a Dr^a Claudia Wasserman

Porto Alegre

2007

[ficha catalográfica]

ALESSANDER KERBER

**REPRESENTAÇÕES DAS IDENTIDADES NACIONAIS
ARGENTINA E BRASILEIRA NAS CANÇÕES
INTERPRETADAS POR CARLOS GARDEL
E CARMEN MIRANDA (1917-1940)**

Tese de Doutorado em História

Data da aprovação: 10/05/2007

Banca Examinadora

**Profª Drª Claudia Wasserman
Orientadora**

Profª Drª Maria Helena Capelato

Prof. Dr. Claudio Maiz

Profª Drª Doris Fagundes Haussen

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre

2007

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Agnes Backes Kerber, que me inspirou a ser professor, a ler e escrever e a enfrentar as adversidades da vida e me organizar para concretizar os meus desejos e necessidades;

A minha orientadora, Claudia Wasserman, que ofereceu seu conhecimento e seu carinho para a realização deste trabalho;

A minha família e aos meus amigos, especialmente Cíntia Régia Rodrigues, Carlos Cesar Mizdal, Humberto e Henrique Keske, Fabiana Ioris e Valéria Bertotti, por terem compartilhado idéias e me “suportado” nos momentos mais difíceis deste trabalho;

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter acreditado neste trabalho;

Aos defensores do ensino público e gratuito e da pesquisa no Brasil, sem os quais não haveria investimentos para pesquisas como a desenvolvida nesta tese;

Aos colegas e professores do Centro Universitário FEEVALE e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tantos conselhos, indicações de bibliografia e cumplicidade para comigo tiveram.

RESUMO

Na presente tese de doutorado focalizamos as músicas gravadas por Carlos Gardel (1917 a 1935) e por Carmen Miranda (1930 a 1940), articulando-as com a imagem e a performance dos artistas, as quais podem ser observadas na audição das gravações, nos filmes dos quais participaram e em fotos divulgadas em revistas da época, para analisar as representações das identidades nacionais argentina e brasileira do período. Considerando que tal período é, exatamente, o de emergência de determinados meios de comunicação de massas (a indústria fonográfica, o rádio e o cinema), observa-se que estes dois artistas tornaram-se ídolos nacionais através destes meios e foram mediadores na construção das identidades nacionais. Desta forma, estabeleceram, nas representações contidas em suas músicas, imagem e performance, relações entre a identidade nacional e outras identidades já existentes anteriormente entre seu público. Neste trabalho, analisamos também estas relações, especialmente da identidade nacional com as identidades populares e de elite, com as identidades étnicas e regionais.

Palavras-chave:

Carmen Miranda – Carlos Gardel – representações – identidade nacional argentina
– identidade nacional brasileira

ABSTRACT

In this doctorate thesis we remarked the music recorded by Carlos Gardel (1917-1935) and Carmen Miranda (1930-1940) matching image and performance of these artists, which can be look on hearing recorded, in the movies that both played a part in and in the photos published in magazines in that time, to analyze the Brazilian and Argentine national identity. Regarding that epoch exactly the development of the mass media (phonografic industry, radio and cinema) we can realize these artists became national idols by these communications and they were mediators that national identity form. By this way, they established, in their musics, images and performances representations relationship between national identity and others identities just extant before among their public. In this thesis we analyze these relationship especially of national identity with popular and elite identity, with ethnic identity and regional identity.

Key-words:

Carmen Miranda – Carlos Gardel – representations – argentine national identity – brazilian national identity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	A imagem <i>gaucha</i> de Gardel, representada no cinema, em 1934, no filme “Cazadores de estrellas”	107
Figura 2:	A imagem do galã sofisticado, tal qual os padrões europeus, de Gardel, no filme “Melodía de arrabal”, de 1932	107
Figura 3:	Foto de Carmen para divulgação de disco, em 1930	108
Figura 4:	Gardel sedutor e seduzido por Raquel (atriz Mona Maris), no filme “Cuesta Abajo”	109
Figura 5:	Cena do filme “Down Argentine Way”, de 1940	164
Figura 6:	Gardel no filme “Las luces de Buenos Aires” (1931)	189
Figura 7:	Cena do Filme “Banana da Terra” (1938)	190
Figura 8:	A imagem de baiana construída por Carmen em 1938	224
Figura 9:	A imagem de “gaucho” construída por Gardel em 1917 para o filme “Flor de durazno”	225
Figura 10:	Gardel no filme “Tango Bar”, de 1935	226
Figura 11:	Gardel no filme “El día que me quieras”, de 1935	227
Figura 12:	Carmen com Josué de Barros, em foto publicitária de 1930	227
Figura 13:	Carmen em sua turnê na Argentina, em 1933	228
Figura 14:	Carmen e Aurora Miranda em cena do filme “Alô, alô, carnaval”, de 1936	229

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DA CONCEITUAÇÃO TEÓRICA À CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA .	32
1.1 REPRESENTAÇÕES, ARQUÉTIPOS, MITOS, IDENTIDADES E A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE SUFICIÊNCIA SIMBÓLICA	32
1.2 A IDENTIDADE NACIONAL	43
1.3 MARCANDO UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO COM O CONTEXTO HISTÓRICO BRASILEIRO NO TEMPO DA CARREIRA DE CARMEN MIRANDA	49
1.4 MARCANDO UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO COM O CONTEXTO HISTÓRICO ARGENTINO NO TEMPO DA CARREIRA DE CARLOS GARDEL	56
2 CULTURA E IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL E NA ARGENTINA: SAMBA, TANGO, CARMEN MIRANDA E CARLOS GARDEL COMO SIGNOS DA NAÇÃO	66
2.1 O SAMBA E O TANGO: O CONTEXTO CULTURAL ARGENTINO E BRASILEIRO	66
2.2 A INFLUÊNCIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSAS	75
2.3 A PORTUGUESA BRASILEIRA E O FRANCÊS ARGENTINO: CARMEN MIRANDA E CARLOS GARDEL COMO ÍDOLOS NACIONAIS	86
2.4 CARMEN E GARDEL ENTRE OS MITOS E ARQUÉTIPOS DO IMAGINÁRIO SOCIAL	91
2.5 CARMEN E GARDEL COMO DEFENSORES DA PÁTRIA!	95
3 A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE REPRESENTAÇÕES POPULARES E DE ELITE	110
3.1 POVO? SEGMENTOS POPULARES? CLASSES DOMINADAS? IDENTIDADES POPULARES? COMO CHAMAR ESTES GRUPOS?	110
3.2 O CONTEXTO POLÍTICO E A INCLUSÃO DOS SEGMENTOS POPULARES	118
3.3 CARMEN E GARDEL COMO REPRESENTANTES DAS IDENTIDADES POPULARES	123
3.4 A EMBAIXADA DO SAMBA E O HINO DO SUBÚRBIO	128

3.5	NA TRAJETÓRIA DE CARMEN E GARDEL, A TRAJETÓRIA DOS GRUPOS POPULARES, A TRAJETÓRIA DA NAÇÃO	139
3.6	A TRANSGRESSÃO E AS IDENTIDADES POPULARES NÃO TÃO ASSIMILÁVEIS PELA NAÇÃO	144
3.7	CARMEN NOS ESTADOS UNIDOS E GARDEL NA FRANÇA: A IDENTIDADE DE POPULAR DA NAÇÃO LEGITIMADA PELO SUCESSO INTERNACIONAL	151
4	A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS	165
4.1	ETNIAS E NAÇÕES: O BRASIL E A ARGENTINA	165
4.2	GARDEL NA ARGENTINA	174
4.3	CARMEN MIRANDA NO BRASIL	183
5	O “GAUCHO” OU A BAIANA? A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE DIVERSAS REGIÕES	191
5.1	O PROBLEMA REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DAS NAÇÕES BRASILEIRA E ARGENTINA	191
5.2	A BAIANA E O “GAUCHO”	196
5.3	IDENTIDADES NACIONAL E REGIONAL PRESENTES NAS CANÇÕES INTERPRETADAS POR CARMEN E GARDEL	208
5.4	A CIDADE É A NAÇÃO!	220
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	230
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	236
	APÊNDICE A FONTES	252

INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado focaliza as músicas interpretadas por Carmen Miranda e Carlos Gardel, no período de 1917 a 1940. Ao selecionarmos este “corpus documental”, trabalhamos com a hipótese central de ele se constituir em um objeto relevante para um estudo que objetiva analisar a temática das representações sobre as nações brasileira e argentina no período.

A nação, como comunidade imaginada, se insere no âmbito da construção do imaginário social. Ela se aproxima do espaço do sagrado, do espaço imaginário de construção de sentido sobre o mundo, de ligar o indivíduo a uma comunidade que possui um passado, um presente e um destino. Neste sentido, Anderson afirma que se facilitariam as coisas se tratássemos o nacionalismo na mesma categoria que o parentesco e a religião, não na do liberalismo do fascismo (1997, p. 23).

Apesar da construção das identidades nacionais massificadas ser um processo que se insere essencialmente na Idade Contemporânea, especialmente a partir do século XIX, a maior parte das nações busca, num passado mitificado, suas origens. Esta construção não é apenas uma imposição de um partido político sobre a população de um determinado Estado, mas um processo amplo em que participam, em lutas simbólicas, vários grupos. No século XX, em especial, os meios de comunicação de massas tiveram um papel fundamental como mediadores neste processo de lutas simbólicas para definição das representações das nações.

Nos casos brasileiro e argentino, a inserção dos meios de comunicação de massas como mediadores de importância fundamental nas negociações e construção das

identidades nacionais ocorreu especialmente a partir da emergência da indústria fonográfica, do cinema e do rádio, nos anos 10 e 20, na Argentina, e nos anos 20 e 30, no Brasil. A imprensa escrita, apesar de muito mais antiga do que estes outros meios, continuou sendo, neste período e, talvez, até os dias atuais, um meio que não atinge a maior parte da população.

Esta tese de doutorado tem como objetivo central analisar e comparar as representações das identidades nacionais brasileira e argentina através de fontes musicais de dois artistas que se tornaram ídolos e representantes destas respectivas nações: Carmen Miranda e Carlos Gardel. Estas duas nações tiveram, especialmente entre os anos 10 e 30 do século XX¹, um grande processo de renegociação e redefinição das representações de sua identidade nacional². Neste contexto, surgem os primeiros artistas que se tornam ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas nos vários espaços geográficos dos dois países, entre diversos grupos étnicos, entre diversos grupos com caráter distinto de classe, especialmente através do novo meio de comunicação que se massificava nesta época: o rádio. Alguns destes artistas, justamente por circular entre vários meios culturais distintos, participam como mediadores do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional.

Entre estes artistas, os que tiveram mais estrondoso sucesso, foram, no Brasil, Carmen Miranda e, na Argentina, Carlos Gardel. Além deste sucesso, ambos participaram desta renegociação das identidades nacionais. A análise desta participação e a comparação entre estes dois casos são o objeto central deste trabalho. Neste sentido, o objetivo desta tese não é construir uma biografia de ambos os artistas para comparação. Mesmo que biografias sejam utilizadas como referências para este estudo, nosso enfoque se dá sobre as negociações identitárias existentes no Brasil e na Argentina do período e na participação destes dois artistas, através de suas músicas, imagem e performance, mediados pelo rádio, cinema e indústria fonográfica, neste processo.

¹ Como veremos adiante, este processo de transformação e massificação das identidades nacionais de forma mais marcante ocorre, na Argentina, já na década de 1910, enquanto que, no Brasil, apenas a partir da década de 1920.

² Cabe, nos casos brasileiro e argentino, a divisão proposta por Hroch para os movimentos nacionalistas (HOBSBAWM, 1990, p. 21). As décadas de 10 e 20, na Argentina, e de 30, no Brasil, seriam, justamente, o período de transição entre as fases B e C, em que há a massificação do nacionalismo.

Consideramos a trajetória musical de Carmen Miranda e de Carlos Gardel como vias privilegiadas para a análise das identidades nacionais brasileira e argentina. Há uma série de elementos que justifica esta escolha.

Carmen e Gardel foram os cantores populares de maior sucesso, dentro de seus respectivos países. Além disso, seu sucesso não se restringiu apenas às fronteiras das nações das quais tornaram-se representantes, mas tiveram, também, um grande sucesso internacional, construindo um imaginário internacional acerca do Brasil e da Argentina. Como grandes ídolos populares, divulgavam idéias, símbolos, estereótipos, que eram consumidos por grande parte da população e atuavam na própria construção identitária desta.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, durante o século XX, possibilitou novas formas através das quais foram inventadas identidades. Se, antes, as identidades eram construídas essencialmente através da família e da comunidade local, especialmente com o rádio e, posteriormente, com a televisão, há uma complexificação e diversificação das influências sobre a construção desta. Assim como, anteriormente, tinham-se referências na construção das identidades, tais como as figuras do pai e da mãe, tão analisadas por Freud, a partir da emergência dos meios de comunicação de massas, no século XX, se têm ídolos³, como Carmen Miranda e Carlos Gardel, cujas músicas, imagem e performance eram difundidas através dos meios de comunicação e que se tornam novas referências para a construção das identidades. Evidentemente, estas referências não são uma via de mão única, mas também negociadas: os artistas que aparecem nos meios de comunicação tornam-se ídolos na medida em que apresentam representações que atendem aos desejos e necessidades do público, e, a partir do momento em que se tornam ídolos, criam, com este público, uma relação através da qual podem influenciar na identidade deste.

O estrondoso sucesso de Carmen e Gardel mostra a dimensão da importância destes casos na construção da identidade de seu público. Apenas para citar alguns exemplos deste sucesso, a música “Tahi”, lançada em 1930, vendeu 35 mil cópias em discos⁴, constituindo-se na maior vendagem discográfica da história do Brasil até aquele

³ Este conceito será analisado posteriormente.

⁴ O biógrafo Ruy Castro avalia que esta vendagem seria equivalente a três milhões e meio de cópias nos dias atuais (CASTRO, 2005, p. 53)

momento. Na mesma época, uma música de carnaval de grande aceitação vendia em torno de 5 mil. Também, o jornalista Teófilo de Barros, em artigo publicado na “Revista Carioca”, em 15 de maio de 1937, falava:

Se Carmen gravar uma música qualquer horrorosa, essa música se vende aos milheiros, é tocada, cantada, assobiada até azedar e encher de dinheiro as editoras. O compositor pode ser até qualquer um. Não tem importância. Ficará importante do dia para a noite (apud CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 383).

E, durante toda a década de 1930, Carmen foi a maior vendedora de discos do Brasil, superando de longe os outros cantores considerados de sucesso na época. Como afirma Castro, autor da mais recente e completa biografia de Carmen:

Nada atingia Carmen. Seu começo de carreira fora tão explosivo que, em apenas nove meses daquele ano, de janeiro a setembro, ela fizera de si uma estrela. Apenas nesse período, enquanto as vendas de “Taf” exigiam prensagens sucessivas, a Victor lhe dera outras 28 músicas – quatorze discos – para gravar. Era um investimento inédito de uma gravadora brasileira numa só artista. Significava que, a cada dezoito dias de 1930, saía um disco novo de Carmen Miranda (2005, p. 60).

Mais recentemente, focalizando a carreira de Carmen a partir da revista “O Cruzeiro”, Garcia (1999) constata que a cantora já era identificada, durante os anos 30, como associada à identidade nacional, sendo chamada de “cantora do it verde-amarelo”. Neste sentido, várias reportagens a vinculavam ao caráter nacional. Em agosto de 1933, por exemplo, a revista se referiu à Carmen e à sua irmã, Aurora, que foi levada por Carmen ao mundo da música, da seguinte forma:

[...] As duas irmãs têm poderes [...] para cantar os nossos sambas. E nossas marchinhas. Músicas que são bem a photographia da nossa alma. De povo novo. A quem está traçado um destino grandioso. Na história da humanidade. [...] as irmãs Miranda impuseram-se a admiração do nosso paiz [...] sabem cantar o que é nosso (apud GARCIA, 1999, p. 72).

No caso de Gardel, Peluso e Visconti, em seu livro sobre a repercussão do cantor na imprensa mundial, indicam, também, esta associação com a identidade nacional. Por exemplo, o “Anuario Teatral Argentino” de 1924 anunciava: “Es el dúo de cantos nacionales más popular de la República Argentina. Ellos cultivan con fidelidad e inimitable gusto, todo el cancionero típico porteño y folklorista argentino” (apud PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 39).

Fenômeno mais intenso de idolatria parece ter ocorrido no caso de Gardel. Tal qual o estrondoso sucesso de Carmen com a música “Taí”, Gardel teve uma “explosão” com a canção “Mi noche triste”, tango de Samuel Castriota e Pascual Contursi, gravado em 1917. Esta canção, além do grande sucesso, teve tanta importância que é considerada como um marco de uma nova fase na história do tango⁵.

Conforme Collier, Gardel apresentava fortes vínculos culturais com a Argentina, em especial, com Buenos Aires, onde:

La población era mixta, pues allí vivían tanto inmigrantes judíos como italianos. Carlos se habituó así al sonido de diversos idiomas y dialectos: el idisch, varias formas del italiano, el poco duradero híbrido (de español e italiano) llamado cocoliche, y por cierto el lungardo, el recién nacido argot urbano de Buenos Aires. Con muchos vocablos tomados (o adaptados) del italiano, el lunfardo era ya una prolífica fuente del habla cotidiana de Buenos Aires, una forma lingüística a la que Carlos permaneció apegado toda la vida. En esto, como en tantos otros aspectos, se revelaba como un genuino hijo de la ciudad, porteño hasta la medula. Su permanente afición por el mate (el té paraguayo tan popular entre los argentinos) y por las carreras hípcas también eran rastros indelebles de sus Orígenes portemos. Desde luego nacido en otra parte, pero en todo caso lo hacía aun más típico de la ciudad (1988, p. 35).

Horacio Ferrer, pesquisador, fundador e presidente da Academia Nacional de Tango da Argentina, aponta para o destaque de Gardel como cantor de tangos, elemento significativo para além de seu grande sucesso. Considera, ele, que um dos acontecimentos mais importantes da história do tango foi a aparição de Gardel:

A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas – que en materia de canto – se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada – desde sus primeras intervenciones como solista –, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa. [...] la verdadera tradición de tango cantada es netamente gardeliana. Los grandes cantores solistas que le siguieron, como Charlo, sintieron poderosamente la casi inevitable gravitación de sus maneras (1999, p. 75-76).

Merece menção o fato de que Carmen Miranda era, essencialmente, uma intérprete, enquanto que Gardel era compositor e intérprete. Isso, porém, não se apresenta como um empecilho para este trabalho. Comumente, a propriedade de uma música é dada ao seu compositor. Isso se reflete nos trabalhos acadêmicos realizados no campo

⁵ A carreira de Gardel já se desenvolvera desde muito antes. Desde 1911, Gardel se apresentava em dupla com o cantor José Razzano. Contudo, o ano de 1917 foi um marco fundamental em sua carreira. A parceria com Razzano aos poucos se desfez e Gardel passou a triunfar absoluto no cenário musical argentino desde então.

musical, os quais, em geral, giram em torno da obra de um compositor ou de um conjunto de compositores. Neste trabalho, porém, o *corpus* documental refere-se a intérpretes. Neste sentido, uma indagação poderia recair sobre a validade da análise de músicas compostas por uma grande variedade de compositores. Dart, no livro “Interpretação da música”, analisa as diversas formas de expressão artística, afirmando que elas podem ser divididas em dois grupos: as criadas em definitivo (pintura, escultura, arquitetura) e as recriadas (música, teatro, dança). Assim, as artes deste último grupo dependem de um segundo artista para completá-las, o qual é, no caso da música, o intérprete. Enquanto o compositor é aquele que tem a idéia inicial, é o intérprete que a concretiza em nível sonoro, ou seja,

O sistema musical deve ser ouvido para que tenha significado, pois, embora os símbolos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de uma representação altamente estilizada da música, e não a música propriamente dita (1990, p. 4).

Monteiro, em “Interpretação e educação musical” (1997, p. 15), afirma que o “fenômeno musical” necessita de três elementos: o compositor, que tem a idéia inicial e a coloca em uma partitura; o intérprete, que produz a música para os nossos ouvidos; o ouvinte, que dá significado a esta música em sua audição.

Assim, cabe, ao intérprete, uma parcela importante da produção da música propriamente dita. Uma mesma composição, por exemplo, poderia resultar em algo totalmente diferente sendo interpretado por duas pessoas diferentes. Isto justifica a afirmação anterior de Teófilo de Barros. Mais do que os diversos compositores, era o estilo, a imagem e a interpretação de Carmen Miranda que vendia. Eram Carmen e Gardel detentores do poder simbólico, entendido como:

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito de mobilização [...] (BOURDIEU, 1989, p. 14).

Dessa maneira, torna-se muito significativa a análise das músicas associadas à imagem e à performance dos intérpretes. Como afirma Zumthor:

[...] nada do que faz a especificidade da poesia oral⁶ é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significativo, no qual entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inerentes; e, de modo complementar, como parte auditiva, de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes (1997, p. 164).

Em “A letra e a voz” (1993), ao focar os intérpretes medievais, Zumthor “queixa-se” das limitações a que a análise da poesia e do canto desta época estão sujeitos, afirmando que “o texto é só uma oportunidade do gesto vocal: e o autor desse gesto serviria mais a meu propósito se não fosse quase impossível captá-lo, na sombra dos séculos [...]” (1997, p. 55).

Outro elemento que justifica a escolha das canções interpretadas (e não compostas) por Carmen, para esta pesquisa, é o fato de ela escolher as canções que gravaria entre a infinidade enviada a ela por todos os principais compositores da época⁷, exatamente pelo fato de ela ser a intérprete mais famosa e que mais vendia discos no Brasil. Pela escolha e interpretação, há uma unidade na obra de Carmen, a qual também buscava sua própria identidade musical entre a diversidade de canções que lhe eram apresentadas.

Nesta pesquisa, temos muito mais fontes que nos permitem analisar os intérpretes do que no caso do estudo de Zumthor. Além da proximidade cronológica muito maior, tem-se muitas mídias com relativamente fácil acesso, as quais nos remetem a Carmen Miranda e Carlos Gardel. Sua trajetória artística se insere, exatamente, na de artistas cujas produções são reproduzidas e vendidas em grande escala.

Desta forma, as principais fontes utilizadas para esta pesquisa são as canções gravadas por Carmen e Gardel, que são em número de 281 e 930, respectivamente. Também, como fontes secundárias, analisamos os filmes que contaram com a participação

⁶ As observações de Zumthor sobre a poesia oral valem igualmente para as canções, como frisa o próprio autor.

⁷ Com a exceção significativa de Noel Rosa que, não se sabe exatamente porque, não gostava da figura de Carmen. Também, a principal intérprete de Noel e a primeira importante depois de Carmen e sua irmã Aurora, Aracy de Almeida, manteve, durante boa parte dos anos de 1930, uma relação de desavença com Carmen.

de ambos, os quais nos dão importantes subsídios sobre a performance destes artistas⁸. Necessário mencionar que Carmen e Gardel atuaram essencialmente em filmes musicais cujo momento fundamental se dava exatamente nos momentos em que interpretavam uma canção.

No início de nossa pesquisa sobre Carmen Miranda, ainda no mestrado, detivemo-nos a ouvir e transcrever todas as letras das músicas encontradas em acervos públicos. As primeiras transcrições foram feitas a partir dos discos de Carmen encontrados no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre. Após, fizemos o levantamento do material que encontramos no Museu da Imagem e do Som e no Museu Carmen Miranda, no Rio de Janeiro. Ao todo, porém, nestes acervos, conseguimos pouco mais de 100 das 281 músicas que, conforme outros estudos publicados, haviam sido gravadas por Carmen. Assim como os primeiros filmes que contaram com a atuação de Carmen não existem mais, estando oficialmente desaparecidos⁹, é provável que, a não ser que haja algum acervo não encontrado, grande parte das gravações dela no Brasil não tenham resistido ao tempo.

Por sorte, encontramos a publicação de um admirador de Carmen que se deteve a juntar e transcrever, através de diferentes fontes, todas as letras das músicas interpretadas pela cantora. É o trabalho de Cardoso Júnior (1978), o mais completo como um conjunto de informações sobre a produção artística da cantora, contendo, inclusive, a data de cada gravação.

⁸ Carmen atuou nos filmes “A voz do Carnaval” (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro (Cinédia); “Alô, alô, Brasil” (1935), dirigido por Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro (Waldow-Cinédia); “Estudantes” (1935), dirigido por Wallace Downey (Waldow-Cinédia); “Alô, alô, Carnaval” (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga (Waldow-Cinédia); “Banana da terra” (1939), dirigido por Wallace Downey (Sonofilmes); “Down Argentine Way” (1940), dirigido por Irving Cummings (Fox). Contudo, somente temos acesso a estes dois últimos filmes, tendo que os demais são considerados perdidos. Gardel atuou, em 1930, em dez curtas nos quais, em cada um, canta um número de seu repertório: “Añoranzas”; “Cancero”; “Enfundá la mandolina”; “Mano a mano”; “El carretero”; “Padrino pelado”; “Rosa de otoño”; “Tengo miedo”; “Viejo smoking”; “Yira, Yira”. Também atuou em “Luces de Buenos Aires” (1931), dirigido por Adelqui Millar (Paramount). “Esperame” (1932), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “La casa es seria” (1932), dirigido por Jaquelux (Paramount); “Melodía de arrabal” (1933), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “Cuesta Abajo” (1934), direção de Luis Gasnier (Paramount); “El tango en Broadway” (1934), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “The big broadcast of 1935” (1935), dirigido por Norman Taurog e Theodore Reed (Paramount). “En día que me quieras” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount); “Tango Bar” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount).

⁹ Na época, os filmes viajavam o Brasil inteiro com a película original, e de cidade em cidade, os pedacinhos foram se perdendo. Dos filmes gravados por Carmen até 1939, apenas resta a película de “Alô, alô, Carnaval” que está sendo restaurada para que novamente possa ser colocada ao acesso do público, e alguns trechos de outros filmes, como sua interpretação de “Cantores de rádio” e de “O que é que a bahiana tem?”, ambos apresentados no documentário “Banana is my business”. Assim, o único filme completo que podemos analisar nesta pesquisa é o “Down Argentine Way” (além, obviamente, dos trechos apresentados no documentário).

No caso de Gardel, detivemo-nos a fazer um acervo próprio de todas as gravações que conseguimos comprar em Buenos Aires ou importar, além do que pudemos ver em nossas visitas à “Academia Nacional de Tango” e ao “Museo Casa Carlos Gardel”, ambos na capital argentina. A coleção de “compact disc digital” mais completa que existe foi a produzida em 1998 pela “Discos Magneta” de Buenos Aires, que conta com 11 discos e nada menos que 146 gravações originais de Gardel¹⁰. Nela, podemos observar a voz de Gardel e sua forma de interpretação das canções. Infelizmente, como no caso de Carmen, também há uma parte das canções gravadas por Gardel que foi perdida.

Já em relação aos filmes de Gardel, tivemos acesso a todos os filmes gravados por ele na década de 1930. A maioria, inclusive, se encontra em DVD para compra. Desta forma, acabamos por ter uma diferença muito grande em termos de fontes cinematográficas de Carmen para Gardel. Esta diferença, consideramos que será atenuada pelo fato de que utilizaremos apenas alguns elementos presentes nos filmes para análise (apenas os que se relacionarem mais diretamente à identidade nacional).

As letras das músicas de Gardel são freqüentemente citadas, e boa parte de suas biografias e outros trabalhos a seu respeito contam com transcrições das músicas mais famosas interpretadas por ele. Em 1998, Varela publicou uma obra intitulada “Tangos que cantó Gardel”. Esta obra, porém, conta com menos de 150, das 930 músicas interpretadas pelo cantor. Por sorte, em 2003 foi publicada, em três volumes, a “Compilación Poética” de Carlos Gardel, que conta com todas as letras de suas músicas. No primeiro volume, os pesquisadores Pedro Eliseu Arias e Leonardo Capristo transcrevem as letras das canções interpretadas por Gardel de 1912 a 1925. O segundo volume contém as letras de 1926 a 1930 e, o terceiro, as de 1931 a 1935. A partir deste trabalho, pudemos ter acesso, também, às letras das músicas cuja gravação original não existe mais.

Também, faremos uso de depoimentos e fotos de ambos que chegaram a público e que, também, foram elementos que compuseram suas imagens, fontes estas que, freqüentemente, alteraram ou agregaram significado a representações presentes em suas músicas e filmes, além de fotografias feitas de ambos e divulgadas em revistas ou em cartazes de filmes.

¹⁰ Temos esta produção em nossa posse.

Para organizar as fontes musicais¹¹, a primeira ação tomada foi fazer a leitura de todas as letras e a audição das que conseguimos. A seguir, fizemos a identificação das músicas que pudessem, por sua letra ou por alguma outra referência estética, oferecer elementos para analisar as identidades nacionais brasileira e argentina. Mesmo levando em consideração a afirmação de Sabato de que: “[...] las letras de tango tocan todos los temas, incursionan por mundos y ambientes diversos, admiten una variedad de enfoques que es casi imposible clasificar” (2005, p. 87), e de Gobello, que faz uma tentativa geral de classificação dos principais temas, identificando sua grande diversidade:

[...] la madre, los barrios, los inmigrantes, el tiempo pasado, la fugacidad de las cosas humanas, París, Buenos Aires, Diós, el tango mismo, la soledad, el fracaso, la situación moral, la étnica, la felicidad, la justicia, el arrepentimiento, el coraje, el turf, la amistad y muchísimos otros (1999, p. 90).

De qualquer forma, tentamos esta organização buscando, nas letras das músicas interpretadas por Carmen e Gardel, referências ao Brasil e Argentina, símbolos destas nações, metáforas e diversas outras formas através das quais se pode estabelecer ligação com o tema desta tese. Estas músicas selecionadas, cuja maioria são citadas no decorrer desta pesquisa, foram dispostas em ordem cronológica para análise. Tendo-se a data da gravação das mesmas, buscamos bibliografia pertinente e atualizada sobre a história do Brasil e da Argentina do período, especialmente a que se refere à cultura, ao desenvolvimento dos meios de comunicação e às identidades existentes nestes contextos, juntamente com todos os estudos encontrados que se referem especificamente a Carlos Gardel e Carmen Miranda, na perspectiva de articular todo este “corpus documental” com o contexto em que foi produzido e, neste sentido, explicar a posição e a participação dos dois artistas nas negociações identitárias e lutas entre representações existentes no Brasil e na Argentina de sua época.

O objetivo deste trabalho não é construir uma biografia destes artistas, mas analisarmos a construção das identidades nacionais brasileira e argentina, usando-os como viés privilegiado sua produção midiática. Contudo, é importante mencionar a produção biográfica sobre ambos. A grande quantidade de biografias existentes dos dois artistas nos dá indícios de sua importância dentro do imaginário social brasileiro e argentino.

¹¹ No final deste trabalho, apresentamos a lista de todas as músicas interpretadas por Carmen e Gardel que serviram de fonte para esta pesquisa.

A quantidade de estudos referentes a Gardel, porém, é muito maior do que a de Carmen. Confesso que nos surpreendemos com a quantidade de bibliografia referente a ele, além da quantidade referente ao tango e à cultura e identidade argentina, especialmente em nossa busca na Biblioteca Nacional em Buenos Aires¹².

A biografia recente mais citada de Gardel é a de Barsky e Barsky. Logo no início de seu livro, fazem a associação do cantor com a identidade nacional, mencionando que:

Existe amplio consenso de que Gardel sigue siendo el máximo cantor del tango, es decir, de la música, poesía y danza que más claramente ha expresado a argentinos y uruguayos em buena parte del siglo XX (2004, p. 17).

Os mesmos autores criticam a falta de continuidade na produção de biografias de Gardel. Isso pareceu algo estranho, pois a produção biográfica sobre ele, pelo menos ao olhar de estrangeiros, como nós, mostrava-se muito grande. Contudo, a crítica de Barsky e Barsky poderia ser explicada pelo fato da grande presença de Gardel, nos dias atuais, no imaginário argentino, a qual é ainda maior do que a quantidade e qualidade de biografias escritas sobre o mesmo. Afirmam:

Esta falta de continuidad nacional en la producción de biografías explica que la única que merece el nombre de tal sobre Gardel haya sido escrita por un extranjero: Simon Collier, por entonces profesor de Historia en la Universidad de Essex, Inglaterra, que en 1986 publicó su libro, el cual, traducido en 1988 al castellano, sigue siendo un referente obligado sobre el artista.

Collier sistematizó y organizó los trabajos escritos sobre Gardel com base em cuatro fuentes esenciales: las memorias de José Razzano escritas por Francisco García Jiménez; la importante cronología de la carrera artística del cantor elaborada por Miguel Ángel Morena; los recuerdos de Armando Defino – el último administrador y luego albacea del artista –, y las memorias de Terig Tucci sobre la vida de Gardel en Nueva York. Además de otras fuentes locales menores, ello fue complementado con información documental obtenida en Francia y Estados Unidos (2004, p. 19).

A biografia escrita por Collier (1988) é, além de a mais conhecida e elogiada, também é a mais acadêmica e especificamente produzida por um historiador¹³. A maior parte das biografias de Gardel, por outro lado, foram escritas por admiradores que as produziram de pontos de vista variados: jornalistas, músicos, literatos ou, mesmo, pessoas que se colocam sob o título muito geral de “escritores”. Sem desqualificar todos estes trabalhos, os quais dão a sua contribuição produzindo olhares diferenciados sobre o objeto,

¹² Toda a bibliografia encontrada nesta biblioteca foi fichada e/ou copiada e será, em grande parte, usada no decorrer deste trabalho.

¹³ Simon Collier era professor de história da Universidade de Essex, na Inglaterra.

temos que levar em conta que foram produzidos, em boa parte, sem preocupação acadêmica.

A editora Corregidor tem a especificidade de ser a que mais publica biografias de Gardel. Entre elas, destacam-se a de Macaggi, intitulada “Carlos Gardel. El resplendor y la sombra” (1987), que tem a especificidade de abordar aspectos pouco conhecidos da vida do artista. Contudo, ao focalizarmos o mito de Gardel e o imaginário social no qual ele estava inserido, utilizou-se pouco desta obra.

A maior parte das biografias de Gardel parece ter um enfoque associado a um objetivo tradicional da história, o de “dizer o que realmente aconteceu” com ele, quem “realmente” foi Gardel. É o caso da larga utilização de documentos oficiais para comprovar sua versão de Gardel feita por Esteban (2003), do trabalho de Fernández (1996)¹⁴.

Morena (1985) apresenta uma “História artística de Carlos Gardel” através de uma grande citação de fatos e as datas da trajetória do artista. Cadicamo (1984) enfoca, especificamente, a trajetória de Gardel em Paris. Grünwald (1994), além da transcrição de letras de músicas e de uma breve biografia, apresenta uma breve análise da história do tango, a discografia e filmografia completa de Gardel e um sucinto dicionário de lunfardo.

Um trabalho distinto e que mais se aproxima desta tese é o de Oreja, intitulado “Carlos Gardel. Um mito de los argentinos” (1999), cujo objetivo não é conhecer quem realmente foi Gardel, mas do mito que se construiu, no imaginário social, sobre este artista. Também, interessante compilação das notícias que circulavam na imprensa internacional, a respeito de Gardel, foi feita por Peluso e Visconti (1998), e Barcia publicou o “Primer diccionario gardeliano” (1991), compilando uma série de expressões utilizadas por Gardel e referentes a ele. Além disso, a grande bibliografia encontrada sobre a cultura argentina e sobre o tango sempre analisam ou, ao menos, mencionam a trajetória de Gardel.

Autores cujo enfoque é a crítica política têm analisado a associação entre Carmen Miranda e Carlos Gardel com os governos brasileiro e argentino de sua época. Neste

¹⁴ Outros trabalhos, que se apresentam, nesta perspectiva, são os de Darío Cantón (1972), Jorge Miguel Couselo (1964), Norberto Chab (2003), Pedro Orgambide (2003) Armando Defino (1968), Alberto Delmar (1996), Edmundo Eichelbaum (1985), Elsa Felder (1998); Francisco García Jimenez (1976), Orlando Del Greco (1990), Héctor Horácio Huet (1995), José Le Pera (1991), Sergio Varela (1998), Carlos Zinelli e José Macaggi (1987) e Carlos Zubillaga (1976).

sentido, Carmen foi freqüentemente apontada como meio da “Política da Boa Vizinhança” entre o Brasil e os Estados Unidos, como nos trabalhos de Moura (1984) e de Tota (2000). Realmente, os governos do Brasil e dos Estados Unidos fizeram um esforço para utilizar a sua receptividade popular para fins políticos. Não fosse isso, o próprio Departamento de Imprensa e Propaganda¹⁵ não teria pago a ida do Bando da Lua para acompanhar Carmen aos Estados Unidos. No caso de Gardel, várias biografias mencionam sua associação com a política, a qual não foi tão evidente como no caso de Carmen, dando-se mais no aspecto privado da vida do cantor. Contudo, autores como Matamoro (1971) focalizam a ligação, desde cedo, de Gardel com os comitês conservadores da política argentina. Outros autores explicam a circulação de Gardel por comitês conservadores pelo fato de que, como ele, vários artistas eram contratados para se apresentar em comitês políticos.

Em comparação com a quantidade de biografias de Gardel no seu país, Carmen teve uma produção mais modesta. Aproveitando-se das comemorações dos 50 anos do falecimento de Carmen, Castro (2005) lançou uma também comemorada biografia de Carmen, a mais completa já publicada até o momento. Anteriores a esta, as de Barsante (1983), lindamente ilustrada, e de Gil-Montero (1989) apresentam-se como importantes referências na reconstrução da trajetória da cantora.

Ainda, o trabalho de Cardoso Junior, com sua “Carmen Miranda: a cantora do Brasil” (1978), apresenta-se como uma compilação comentada de várias fontes primárias sobre a cantora. Outras biografias de referência são as de Saia (1984) e Guerra (2002)

Se Collier é o principal referencial acadêmico sobre Gardel, sobre Carmen há uma tese de doutorado em história recentemente defendida por Garcia, a qual foi publicada sob o título: “O ‘it verde e amarelo’ de Carmen Miranda (1930-1946)” (2004). A mesma autora havia publicado um estudo sobre a imagem de Carmen na imprensa intitulada “A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda” (1999).

Neste mesmo ano, têm-se duas dissertações de mestrado na área de comunicação: a de Mendonça, publicada com o nome “Carmen Miranda foi a Washington” (1999), e a

¹⁵ O DIP, instituído no Brasil em 1939, era o meio através do qual o Estado Novo exercia um forte controle sobre a imprensa e a produção cultural. Durante os anos 30, várias instituições foram criadas para fins de controle estatal da cultura. O DIP foi a mais importante delas, com poder de censura prévia a todas as notícias e produtos culturais. Sobre este assunto, ver mais em Silvana Goulart (1990) e em Maria Helena Capelato (1998).

não-publicada de Duval, intitulada “Pequenos notáveis: rádio e Carmen Miranda no Brasil” (1999).

Não podemos deixar de mencionar nossa própria dissertação de mestrado em história, intitulada “O que é que a bahiana tem? – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30” (2002), a qual foi uma das bases para esta tese de doutorado, e a algumas publicações acadêmicas (KERBER, 2002, 2004 e 2005).

Retomando a questão de que o objetivo desta tese não é construir uma biografia dos artistas, mas analisar a construção das identidades nacionais brasileira e argentina através, especialmente, de suas músicas, “enriquecidas” por uma análise de sua imagem através das representações fílmicas, deparamo-nos com a necessidade de uma discussão sobre representações, identidades, imaginário, arquétipos, bem como sobre identidade nacional. No decorrer do primeiro capítulo desta tese, focaliza-se este referencial teórico articulando-o com as fontes. Cabe, aqui, mencionar os principais autores que deram base à argumentação desenvolvida.

Sobre identidade nacional existe uma extensa bibliografia. Alguns trabalhos focalizam a proeminência do Estado na construção desta identidade, como os de Hobsbawm (1984 e 1990). Apesar de se concordar e utilizar de várias das conclusões deste autor, este trabalho utiliza um viés mais antropológico ao pensar esta identidade como construída a partir de uma articulação ampla entre várias identidades. A identidade nacional é, também, construtora do Estado, como analisa Gellner (1993).

Associando identidade nacional e imaginário, parte-se dos pressupostos teóricos de Anderson, na sua definição de “comunidade imaginada” (1989). Esta comunidade é representada, sendo representação um conceito fundamental para este trabalho. Existe, inclusive, como afirma Thiesse (2001/2002), uma “check list” de símbolos que a representam.

Sobre representações, em especial sua utilização nas relações de poder, as quais apresentam-se muito significativas nas negociações sobre as identidades nacionais, utilizamos o olhar teórico da nova história cultural, especialmente partindo das reflexões de Bourdieu (1989, 1990 e 1996) e Chartier (1990, 1991 e 1997).

Tais pressupostos epistemológicos também foram desenvolvidos por Le Goff (1995), Ginzburg (1991), os quais também utilizamos nesta tese. Pesavento (1994, 1995 e 1999) analisa este referencial teórico, também aplicando-o a recortes históricos específicos, dos quais se utiliza, neste trabalho, em especial, o que enfoca o imaginário da cidade do Rio de Janeiro. Também utilizamos as reflexões sobre a relação entre o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas e a construção do imaginário social desenvolvido por Backzo (1985), Sarlo (2003, 2004), Dias (2000), Morin (1989), Valente (2003) e Ortiz (1988, 2001).

Para analisar a inserção de Carmen e Gardel, utilizamos o conceito de mito, desenvolvido especialmente por Eliade (2006), Barthes (1999) e Vernan (1992), o qual adequa-se, no imaginário social, a determinados arquétipos, como demonstra Boia (1998). Apesar de não desenvolver o mesmo conceito de mito de Morin (1989), são de grande importância, para este trabalho, suas reflexões sobre a inserção arquetípica dos ídolos no imaginário social.

Para definirmos a identidade popular em relação à identidade nacional, foram especialmente significativas as reflexões de Chartier acerca do conceito desenvolvido por Burke em “A cultura popular na Idade Moderna” (1989). Para pensar a identidade étnica em relação à identidade nacional, utilizamos o clássico trabalho de Barth e a síntese sobre etnicidade desenvolvida por Poutignat e Streiff-Fenart (1998)

Ao analisarmos a identidade regional em relação à nacional, identifica-se a similaridade entre estes dois tipos tendo, inclusive, frequentemente, a identidade regional uma “check list” similar à nacional. São importantes, contudo, para pensarmos a relação entre região e nação, entre a parte e o todo, as reflexões de Bourdieu (1989), Amado (1995) e Oliven (1992).

Além disso, utilizamos trabalhos que enfocam questões culturais especificamente brasileiras e argentinas, da época de Carmen e Gardel¹⁶. Ainda, sobre questões relacionadas à política e à economia da época, as quais apresentam relação com a construção das identidades nacionais nos dois países, bem como sobre o contexto histórico mundial no qual estavam inseridos os países estudados, utilizamos reflexões pertinentes¹⁷.

Quanto à cronologia deste trabalho, temos que levar em consideração que a trajetória artística de Gardel se inicia aproximadamente uma década antes da de Carmen. Também, a trajetória que será analisada, no caso de Carmen, estende-se até meia década após a morte de Gardel. Esta diferença de datas não impossibilita, porém, a comparação entre estes casos, levando-se em consideração a perspectiva da história comparada em sua exigência de similitudes profundas entre as sociedades enfocadas, como veremos.

No caso de Carlos Gardel, o dia 14 de outubro de 1917 marca o que passou a ser considerado como o início da “guardia nueva”¹⁸, com a apresentação do tango “Mi noche triste”, no Teatro Empire. Por fim, no ano de 1935, Gardel tem uma morte trágica, pondo fim a sua carreira e tornando-o, talvez, o maior mito da história argentina. No caso de Carmen Miranda, o marco fundamental é o ano de 1930, quando “explodiu” como o maior sucesso de todos os tempos da música popular brasileira através da música “Tahi”. Por fim, no ano de 1939 ela embarca para os Estados Unidos, fazendo um ano de carreira por lá e voltando para o Brasil em 1940. Na sua volta, foi recebida com frieza por alguns setores de

¹⁶ Para tanto, utiliza-se principalmente, os trabalhos de Marilena Chauí (2000), Gilberto Vasconcellos (1986), Mônica Pimenta Velloso (1990), Raúl Rojo (1996), Afonso Carlos Marques dos Santos (2000), Roberto Damatta (1979, 1988 e 1993), Eduardo Hourcade (2000), Ruben Oliven (1988, 1989 e 1997), Eliana de Freitas Dutra (1992), Maria Helena Capelato (1991 e 1998), Eduardo Archetti (2003), a tese de livre docência de Arnaldo Contier (1988), Luis Vitale (2000), Hermano Vianna (1995), Heloísa Valente (2003), Adolfo Prieto (1988), Sergio Pujol (1989), Orlando Punzi (1986), Horacio Salas (2004), Mario Broeders (2002), Renato Ortiz (1988 e 2001), Nestor Ortiz Oderigo (1974), Lúcia Lippi Oliveira (1982, 1990 e 2000), Gerson Moura (1984), Santuza Cambraia Naves (1998), Alcir Lenharo (1986 e 1995), Doris Fagundes Haussen (2001), Horacio Ferrer (1995 e 1999), Carlos Fico (1997), Marcos Aguinis (2002), Andrés Carretero (1964 e 1999), Francisco García Jimenez (1976), José Gobello (1999), Jorge Lanata (2004), Roberto Luis Martinez, Natalio Etchegaray e Alejandro Molinari (1998 e 2000), Sandra Pesavento (1999), Sergio Pujol (1989) e Heloisa Valente (2003).

¹⁷ De Felix Luna (1985, 1988 e 2005), Octávio Ianni (1989), Eric Hobsbawm (1995), Boris Fausto (1970 e 1995) e suas reflexões comparadas conjuntamente com Fernando Devoto (2004), Túlio Halperin Donghi (1975 e 1998), Agustín Cueva (1977), Silvana Goulart (1990), Francisco Luis Corsi (2000), Ciro Flamarion Cardoso e Héctor Brignolli (1984), Edgar Carone (1974 e 1980), Waldo Ansaldi (1989), Luis Alberto Romero (2006), Moniz Bandeira (1993), bem como o importante trabalho sobre imigração organizado por Boris Fausto (1999) e sobre o Estado Novo, organizado por Dulce Pandolfi (1999). A tese de doutorado de Cláudia Wasserman, publicada com o título “Palavra de presidente” (2002), nos apresenta uma base de possibilidades para comparação entre os casos de Carmen e Gardel.

¹⁸ A história do tango é dividida em alguns períodos. Sua origem é considerada bastante obscura. A maioria dos estudiosos concorda que tenha origem mestiça e que tenha surgido em torno de 1880. Até 1917 teria durado o período da “guardia vieja” do tango. Neste ano, Gardel teria iniciado a chamada “guardia nueva”, marcada pelo “tango – canção”.

seu público e criticada como americanizada. Magoada, ela voltou para os Estados Unidos para só voltar pouco antes de sua morte, em 1955.

Desta forma, podemos supor que as datas de 1917 e de 1940 (o principal marco do início da carreira de Gardel e o marco final da carreira de Carmen no Brasil) podem ser adotadas como marcos da cronologia deste estudo. Contudo, além destas datas marcarem fatos importantes na vida e carreira dos dois intérpretes, elas também se aproximam da demarcação de um período muito definido da história: o Entre-Guerras (1918-1939). Hobsbawm, em “Nações e nacionalismos desde 1780” (1990, p. 159), define o período de apogeu dos nacionalismos no mundo entre 1918 e 1950, ou seja, justamente entre o final da Primeira Guerra Mundial e o final da Segunda, período dentro do qual está compreendido este trabalho. Este período engloba as datas escolhidas como marcos de início e fim desta pesquisa, que compreendem um período muito definido na carreira dos dois cantores.

Tal fato, talvez, possa nos facilitar a aproximação entre Carmen e Gardel através da associação com um contexto histórico muito específico, com um nacionalismo, que fomenta as representações das identidades nacionais, impulsionado pelos rancores da Primeira Guerra e pelo fato dos horrores da Segunda Guerra ainda não terem se apresentado tão claramente a público.

Além disso, Brasil e Argentina tiveram, apesar de suas diferenças, processos de formação histórica comparáveis. Como afirma Aguinis:

Se quiséssemos simplificar as diferenças entre brasileiros e argentinos, poderíamos dizer que os primeiros se divertem ao ritmo do samba e os segundos choram ao ritmo do tango. A alegria do Brasil contrasta com a melancolia da Argentina.

Mas, se não quiséssemos simplificar, diríamos que os dois povos têm em comum alegrias e sofrimentos, virtudes e vícios, cujas raízes mergulham profundamente no denominador comum hispano-americano (2002, p. XV).

Desta forma, não desconsiderando as diferenças culturais entre os dois países, as quais estes estilos musicais, associados a estas características de temperamento, representam, percebe-se que ambos têm elementos em comum, associados à realidade latino-americana. Esta, inclusive, representada em vários aspectos, de forma diferenciada, tanto no tango quanto no samba.

Além do exacerbado nacionalismo já mencionado existente na época de Carmen e de Gardel, as datas iniciais das trajetórias artísticas de Carmen e de Gardel marcam, em seus respectivos países, a destruição do estado oligárquico e, associado a esta questão, a adoção de símbolos de identidades populares como representações nacionais.

Conforme o trabalho de Cardoso e Brignolli (1984), a consolidação do capitalismo no Brasil e na Argentina deu-se, apenas, a partir de meados do século XIX, com a abolição da escravidão, no caso do primeiro, e da colonização das ditas “áreas vazias”, no caso do segundo. Estes processos históricos deram origem a um período em que alguns restritos segmentos sociais controlavam o Estado e a economia.

Neste sentido, Brasil e Argentina tornaram-se repúblicas oligárquicas nos governos de Campos Sales (1898-1902), através da aliança entre os grupos oligárquicos de São Paulo e Minas Gerais, fenômeno conhecido como “política do café-com-leite”, e do general Roca, em 1880, com a união dos interesses entre os grandes proprietários do litoral, comerciantes estrangeiros e investidores do setor de transportes. Através de vários mecanismos institucionais, estas oligarquias realizavam a exclusão política, como a Comissão de Verificação de Poderes, no Brasil, e inaptidão, para votar, de estrangeiros na Argentina, o que bloqueava a participação de 60 a 70% da população masculina. No âmbito econômico, as oligarquias faziam com que o estado defendesse a produção das propriedades deste segmento social de super-safras e da queda do preço no mercado internacional.

No âmbito cultural também ocorria a exclusão, fazendo com que Brasil e Argentina fossem representados através de símbolos associados às identidades destas elites¹⁹. A emergência de símbolos das identidades de segmentos populares como representantes das nações brasileira e argentina, como o samba e o tango, começou a ocorrer, juntamente, associada à destruição do estado oligárquico, o qual ocorreu em momentos cronologicamente diferentes nos dois países. Assim, a emergência de Carmen (1930), no Brasil, e de Gardel (1917), na Argentina, coincidem com a decadência do estado oligárquico e com a inclusão política e cultural de outros segmentos sociais à nação.

¹⁹ Talvez, uma exceção a este fato seja a utilização do índio como símbolo do Brasil, tal como chegou-se a apresentar no século XIX em obras como “O Guarani” e “Iracema”. Contudo, eram imagens de índios moldadas aos padrões europeus das elites brasileiras.

Neste sentido, para justificar a possibilidade de comparação entre estes dois contextos históricos, adotamos as idéias de Donghi e de Cueva, que definiram como elástico, em tempo e forma, a destruição dos estados oligárquicos nos vários países da América Latina. Donghi define, quanto à forma que:

Neste período a evolução política assume três aspectos distintos: é revolucionária no México; nos países austrais (Chile, Argentina e Uruguai) é caracterizada pela democratização pacífica da vida política, acompanhada pela vitória dos partidos populares; o resto da América Latina continua a viver substancialmente fechado no alentar-se de oligarquia e ditadura militar, sem que faltem situações intermediárias (1975, p. 188).

Cueva define, quanto à cronologia:

Se bien es relativamente fácil ubicar el momento histórico de implantación de la modalidad oligárquico-dependiente de desarrollo del capitalismo latinoamericano, en virtud de su estrecha imbricación con la fase imperialista que se inicia 1870-80, resulta em cambio difícil precisar, em términos cronológicos, la duración de la etapa “oligárquica” propiamente dicha em escala continental [...] en Brasil, por ejemplo, el punto relativamente equivalente de inflexión Del sistema oligárquico se registra [...] con la transformación de 1930. Em otras situaciones latinoamericanas hay un movimiento pendular que vuelve más complexa todavía la cuestión, como ocurre em Argentina, donde luego de una “apertura” de aproximadamente tres lustros el modelo oligárquico recobra su vigencia durante la denominada “decada infame” [...] (1977, p. 144).

Neste aspecto há, em especial, a possibilidade de comparação entre Carmen e Gardel, pois ambos sintetizam, em suas canções, imagem, performance e vida pessoal, elementos que identificam a emergência de grupos sociais excluídos e a associação de seus símbolos às identidades nacionais brasileira e argentina. Ambos são figuras que vieram de segmentos populares trazendo algumas das mais significativas representações destes. Assim:

Gardel é um sobrenome argentinizado. Gardel é um imigrante. Ampliando os dados de filiação. Gardel é... um bastardo! Viveu num cortiço, torturado pela pobreza e humilhação. Ali comeu o pão que o diabo amassou, mas também conheceu a solidariedade dos marginais. Era e continua sendo um mistério, porque sua origem manter-se-á sempre cuidadosamente encerrada nas neblinas da especulação. Nesse sentido, ele participa do estigma dos gaúchos, mestiços e quase toda a população dos arrabaldes. Gardel é bastante argentino porque sintetiza muitas das nossas raízes simbólicas (AGUINIS, 2002, p. 75).

Ainda mais enfático, Varela, em “Tangos que cantó Gardel”, afirma:

Fue el más inmigrante de los inmigrantes y el más criollo de los criollos, porque le fue concedido protagonizar la paradoja de dejar su huellas en la historia como el extranjero que mejor encarnó el paradigma de lo más

genuíno y representativo de la cultura y la sensibilidad de los argentinos [...] Un poeta escribió que, si no hubiera existido, los argentinos lo habríamos inventado [...] (1998, p. 7-10).

Da mesma forma:

Carmen era pobre, mas moça de família – e branca. Compunha um arranjo adequado para a República. Antes mesmo de virar estrela circulava pelas duas faces do Rio (MENDONÇA, 1999, p. 42).

Na construção das identidades nacionais brasileira e argentina, buscamos uma síntese entre identidades distintas, em especial a regional, a de classe e a étnica, tentando incluí-las na nação. A identidade nacional propõe-se a homogeneizar a sociedade sobrepondo-se sobre as outras identidades, criando um “companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p. 16). Contudo, esta homogeneização não se dá apenas de forma impositiva, através dos Estado, mas busca-se uma legitimidade nas próprias identidades já existentes. Por exemplo, transformar representações de identidades populares, como o samba e o tango, em representações nacionais, é uma forma de incluir estas primeiras à nação, fortalecendo-a.

Desta forma, organizamos esta tese em cinco capítulos. No primeiro capítulo, abordamos o referencial teórico utilizado neste trabalho, especialmente os conceitos de representação, imaginário, identidade, mito e arquétipo. Estes conceitos são ligados ao contexto de emergência dos meios de comunicação, especialmente no que se refere à construção de ídolos de massas. Analisa-se a relação destes ídolos com diversas identidades e constrói-se, a partir desta relação, o conceito de suficiência simbólica. A seguir, fazemos uma análise da questão da identidade nacional, articulando-a com o referencial teórico deste trabalho. Após isso, adentramos o contexto histórico brasileiro e argentino da época de Carmen e Gardel, abordando questões gerais da política, da economia e da sociedade brasileira e argentina que tiverem relevância para este estudo, comparando-as. Obviamente que esta contextualização histórica será produzida conjuntamente com uma discussão historiográfica sobre os assuntos abordados.

No segundo capítulo, aprofundamos o contexto cultural específico brasileiro e argentino ligado à produção artística de Carmen e Gardel. Nele, as representações musicais destas identidades nacionais são mais enfocadas. Também, neste capítulo, analisamos o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas e sua importância na construção

das identidades nacionais, especialmente no que se refere às suas representações musicais. Neste sentido, privilegamos a emergência da indústria fonográfica, do rádio e do cinema neste contexto. Ainda, neste mesmo capítulo, analisamos a articulação de Carmen e Gardel com os conceitos de ídolo, mito e arquétipo, e estabelecemos sua ligação com as identidades nacionais brasileira e argentina, analisando suas canções em que exaltam estas nações.

No terceiro capítulo, analisamos a inclusão de representações de identidades populares na identidade nacional através das músicas, imagem e performance de Carmen e Gardel. Desta forma, o capítulo inicia-se com uma discussão teórica sobre os conceitos mais adequados para analisar identidades que se constituem em relação à condição econômica. A seguir, analisamos, com bibliografia pertinente, o contexto social e as relações entre estas identidades no Brasil e na Argentina na época de Carmen e Gardel. Por fim, através da exposição e análise das fontes, analisamos as representações de identidades populares e de elite presentes nas fontes e sua relação com a identidade nacional, comparando os casos dos dois artistas.

No quarto capítulo, abordamos as representações de identidades étnicas presentes nas fontes, identificando suas relações com as identidades nacionais. Por um largo passado escravista, especialmente no caso brasileiro, e por um grande processo de eliminação dos elementos étnicos nativos e negros, no caso argentino, além do processo massivo de imigração, observa-se que a questão étnica está ligada à condição econômica. Porém, pela dimensão do tema e para não tornar o terceiro capítulo demasiadamente grande, optou-se por analisar as fontes que se relacionam às identidades étnicas, estabelecendo relação com as identidades nacionais, articulando com um debate bibliográfico pertinente, em capítulo separado.

No quinto e último capítulo, analisamos a relação entre as identidades regionais e nacionais. Tanto no caso brasileiro, quanto no argentino, existem identidades regionais fortemente construídas no período focado. A identidade nacional necessitou, desta forma, ser pensada também em relação às representações regionais, as quais foram inclusas ou exclusas neste processo de construção identitária, tendo sido Carmen e Gardel também importantes nesta negociação.

1 DA CONCEITUAÇÃO TEÓRICA À CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 REPRESENTAÇÕES, ARQUÉTIPOS, MITOS, IDENTIDADES E A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE SUFICIÊNCIA SIMBÓLICA

Nesta tese, propomos analisar as identidades nacionais do Brasil e da Argentina, partindo das representações sobre estas, que foram apresentadas por Carmen Miranda e Carlos Gardel. Neste sentido, faz-se necessária uma menção sobre estes conceitos.

O conceito de representação encontra suas origens, dentro da área de ciências sociais, em Durkheim e Mauss, que criticavam a análise das representações exclusivamente pelo viés psicológico²⁰. Neste sentido, os autores entendem que as representações são construídas socialmente e não apenas em nível individual e neurológico, ou seja, a sociologia (como outras áreas de conhecimento sobre as sociedades, como a história) pode oferecer importantes contribuições para o tema, o qual não deveria ficar inteiramente a cargo da psicologia (1969, p. 13)²¹.

Recentemente, vários autores se dedicaram a pensar o conceito de representação. Dentre eles, referimo-nos, especialmente, a Chartier (1990, 1991 e 1997) e Bourdieu (1989, 1990 e 1996). Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações, as quais acabam orientando, novamente, as suas

²⁰ Os conceitos de representação e identidade já eram utilizados anteriormente dentro da área da psicologia e da filosofia. Dentro destas áreas, eram pensadas, essencialmente relacionadas ao âmbito individual. Ao serem trazidas para a área da sociologia, antropologia e história, foram abordadas essencialmente no que se refere ao seu âmbito coletivo.

²¹ Como afirmam Durkheim e Mauss: “[...] le devenir des facultés logiques passait pour ressortir à la seule psychologie individuelle, tant qu’on n’avait pas encore eu l’idée de voir dans les méthodes de la pensée scientifique de véritables institutions sociales dont la sociologie seule peut retracer et expliquer la genèse” (1969, p. 13).

práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Considerando que diversas representações convergem e divergem em um mesmo tempo e espaço, o imaginário social é, justamente, um campo de lutas entre representações.

Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Até o desconhecido é pensado a partir de símbolos já conhecidos. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E, é nesta atribuição de sentido, que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que as produzem. Como afirma Chartier:

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

É possível identificar elementos que compõem a representação. Há um significativo, algo real, material, e um significado, algo dado a este real pelos que o interpretam, a partir dos desejos e necessidades conscientes e inconscientes destes. Pesavento, seguindo o pensamento de Chartier, define estes elementos, afirmando que:

Todas as sociedades, ao longo de sua história, elaboram para si um sistema de idéias e imagens de representação coletiva através das quais elas estabelecem sua identidade, hierarquizam valores, pautam condutas e estabelecem formas de coesão social. Parte-se do pressuposto, contudo, de que o imaginário social, assim constituído, não é um reflexo do real, mas uma sua representação. É certo que ele contém um fio terra, que o liga ao real, às condições concretas da existência e que lhe dá credibilidade. Mas o imaginário contém, também, um componente de intencionalidade, de manipulação do que se poderia chamar “ilusão do espírito”, ou ideologia. Da mesma forma, o imaginário comporta uma dimensão de sonho, de desejo, de vir-a-ser, de inconsciente coletivo que todas as sociedades elaboram (1994, p. 165).

As representações que constituem o imaginário social se baseiam em elementos da realidade concreta, dando, a estes, um significado, a partir dos desejos e necessidades conscientes e inconscientes dos grupos envolvidos. Como afirma Backzo:

Os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações. Qualquer campo de experiências sociais está rodeado por um horizonte de expectativas e de recusas, de temores e de esperanças (1985, p. 311).

Outro elemento importante a salientar sobre as representações é que elas não precisam seguir um rigor científico que comprove a sua veracidade. A sua força não está na comprovação científica como verdade, mas na capacidade de mobilização²². Certos signos tornam-se representações de determinadas identidades e o poder simbólico se mostra na defesa destes como se eles fossem o que representam. Adotamos o conceito de signo, conforme proposto por Barthes, que afirma:

[...] toda a semiologia postula uma relação entre dois termos, um significante e um significado. [...] É preciso não esquecer que, contrariamente ao que se sucede na linguagem comum, que me diz simplesmente que o significante exprime o significado, devem-se considerar em todo o sistema semiológico não apenas dois, mas três termos diferentes; pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une: temos portanto o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos. Tomemos um ramo de rosas: faço-o *significar* minha paixão. Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: pra dizer a verdade só existem rosas “passionalizadas”. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e em paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntarem e formarem este terceiro objeto, que é o signo. Do mesmo modo que, no plano da experiência, do vivido, não posso dissociar as rosas da mensagem que transportam, assim no plano da análise não posso confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, o signo é pleno, é um sentido (1999, p. 134-135).

É nesta possibilidade que tem o signo de se confundir com o que representa, de “ser” o próprio representado, que está o seu poder mobilizador, o que faz com que, por exemplo, o soldado que morra para manter sua bandeira erguida ou com que um cristão com morra pela cruz²³.

²² Como afirma Bourdieu: “A força das idéias [...] mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece, nem que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço” (1989, p. 185).

²³ O exemplo do soldado que morre por sua bandeira foi utilizado por Oliven (1992).

Partindo da premissa de que as representações contêm um elemento de desejo, definimos, também, este conceito. Conforme Chauí:

A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, *sidera* é empregado como palavra de louvor – o alto – e, na teologia astral ou astrologia, é usado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado: atingido ou fulminado por um astro. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros) (2000, p. 22).

Neste sentido, conforme Chauí, pertencendo ao campo da astrologia, *desiderium* insere-se na trama e intermediários entre o mundo dos deuses e o mundo material.

Pelo corpo astral, nosso destino está inscrito e escrito nas estrelas e *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. Cessando de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamam de *bóulesis* (2000, p. 22).

Neste sentido, o desejo seria uma situação de desligamento do cosmos. Este desligamento cria, ainda segundo Chauí, uma situação de carência, de “vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento”. Chauí também recorre à psicanálise, afirmando que, nesta área do conhecimento, é também como carência, privação, ausência e falta que o desejo é definido.

Indissociavelmente ligado aos traços da memória, o desejo busca realizar-se pela reprodução alucinatória das percepções antigas nas percepções presentes que se tornam, pela via da substituição, sinais precários de sua satisfação [...] o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis, procurando burlar a censura imposta ao desejante e ao desejado, poder de que dispõe graças à potência significante do corpo (2000, p. 25).

Desta forma, o desejo constitui-se em uma construção imaginária baseada na memória, ou seja, no já conhecido. Mais especificamente, constitui-se na carência de algo que se sabe que existe mas que não se tem. O cinema, a indústria fonográfica e de forma ainda mais enfática, a área da publicidade e propaganda trabalha essencialmente neste aspecto de produzir objetos que representem este algo que falta. Como, também, o consumo de bens culturais, tais como os discos de Carmen e Gardel, nos dão indícios dos desejos presentes no imaginário social de suas épocas.

Num momento de emergência das identidades nacionais e de valorização destas através do nacionalismo, um dos desejos existentes entre diversas outras identidades era fazer parte desta identidade nacional. Entre as identidades populares, por exemplo, existe uma carência simbólica que ocasiona um desejo. Além dos óbvios desejos de alimentação, renda e outras materialidades associadas à condição de vida, existe o desejo de participação, de ver-se representado, de integrar algo que está sendo tão valorizado no momento: a identidade nacional. E não se pode fazer uma separação radical entre estes dois tipos de desejo – os materiais e os simbólicos –, pois também existe uma construção imaginária no que se refere às necessidades materiais e, ainda, aspecto importante para esta pesquisa, compartilhar da identidade nacional implica também numa possibilidade maior de conseguir “vantagem”, “benefício”, “proteção” material vinda da nação, uma “grande mãe” que protege seus filhos também no âmbito material.

Uma identidade, outro conceito destacado neste trabalho, se expressa, justamente, através de representações que definem a idéia e o sentimento de pertença a um grupo. Assim, ela é, ao mesmo tempo, sentimento e idéia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como auto-representação.

Esta consciência de si através de representações impõe limites sobre os quais os indivíduos realizam suas práticas sociais. Estes limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, além da percepção das representações comuns, entre o grupo, através da percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

Brandão, ao analisar o conceito de identidade, remete à questão desta se constituir individualmente ou socialmente. Contudo:

[...] não é fácil separar a dimensão individual da construção coletiva e do exercício cotidiano da identidade de sua dimensão social. Na verdade, de suas várias dimensões sociais e socialmente simbólicas. Um menino caboclo das matas do Norte aprende a ser “si mesmo”, uma pessoa, um outro Pedro, Pedro Garcia, misturando os sentimentos e a consciência que brotam de suas trocas afetivas com os seus pais e irmãos, com o emaranhado que o faz aprender a crescer reconhecendo-se também: “caboclo”, “filho de bugre”, “pobre” e “analfabeto” (1986, p. 39).

Neste sentido, é muito difícil dissociar a experiência individual da experiência coletiva, ou, pelo menos, da atribuição coletiva de significado, na construção das identidades. Assim, Brandão retoma Erik Erikson para afirmar que a identidade tem tanto a

ver com “dramas” individuais como com “dramas” sociais e da história do grupo e da cultura de que é parte (1986, p. 40).

Contudo, as posições de Erikson utilizadas por Brandão parecem enfatizar as identidades como resultado ou reflexo apenas da condição social. Afirma Erikson que:

[...] diferentes grupos sociais vivem formas desiguais de produção de seus bens e de organização de seus mundos sociais [...] do mesmo modo, possuem formas diferentes de conceber idéias fundamentais para a orientação da conduta [...] inculcados como valores do grupo a partir de como ele se qualifica a si próprio, de como ele constrói uma identidade grupal que sintetiza o modo pessoal de se ser significativamente uma pessoa do grupo capaz de pensar segundo os seus valores e preceitos, de sentir de acordo com os seus padrões de afetividade e de orientar a conduta e a vida em conformidade com a imagem com que o grupo se reconhece como uma unidade social diferenciada [...] (apud BRANDÃO, 1986, p. 44-45).

Como se percebe, ele não aponta sobre a diversidade de respostas e de construções imaginárias que um indivíduo ou grupo pode produzir a partir da mesma condição material. Mais recentemente, Hall aponta para três concepções diferentes de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno (2005, p. 11-13). A noção de identidade proposta por Erikson parece ser, exatamente, a do sujeito sociológico, tendo sua identidade apenas como resultado de sua condição social. Nesta perspectiva, um sujeito de determinada classe social teria sua identidade também determinada por esta condição.

No contexto mais contemporâneo, aponta Hall, desenvolve-se a noção de identidade como uma “celebração móvel” (2005, p. 13). Esta noção equivaleria à do sujeito pós-moderno. Neste trabalho, consideramos que existe uma grande influência das condições sociais e, especialmente, materiais, sobre a construção das identidades. Porém, não levamos esta apreciação a uma determinação, avaliando a diversidade de possibilidades e a criatividade com a qual o imaginário de um determinado grupo pode reagir a certas condições. Isso se enfatiza num contexto de desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, onde a produção dos ídolos e do consumo tem influência direta e dinâmica na construção das diversas identidades sociais.

Também, pode-se definir a identidade como um arquétipo do imaginário social. Boia (1998), em seu estudo sobre a história do imaginário, define-a como a história dos arquétipos, definidos como permanências mentais ou estruturas do imaginário. Em suas palavras:

L'histoire de l'imaginaire peut être définie comme une histoire des archétypes. Nous savons bien que ce terme – forgé par Platon et repris par Carl G. Jung – est regardé très souvent avec méfiance et même contesté. Mais il ne s'agit pas pour nous de l'investir d'un sens transcendent, ni de l'appliquer, comme Jung, à un vague inconscient collectif à travers une justification psychanalytique. Il nous semble, tout simplement, que l'homme est "programmé" pour penser, pour sentir et pour rêver d'une manière bien définie. De son ces permanences mentales que se cristallisent dans ce qu'on peut nommer des "archétypes" (BOIA, 1998, p. 17)²⁴.

.Após a definição do conceito de arquétipo, Boia identifica a existência de oito grandes arquétipos²⁵. Entre estas estruturas de pensamento, algumas estão diretamente relacionadas à identidade nacional, a qual é o principal enfoque deste trabalho. O terceiro arquétipo identificado por Boia, é o da alteridade (altérité):

La connexion entre Moi et le Autre, entre Nous et les Autres, s'exprime par un système complexe d'altérités. [...] Dans un sens plus étendu, l'altérité se réfère à tout un ensemble de différences: espaces et paysages différents, êtres différents, sociétés différentes, associant ainsi géographie imaginaire, biologie fantastique et utopie sociale (1998, p. 33)²⁶.

Enquanto, como define Boia, a alteridade é um arquétipo do imaginário que define a diferença entre "nós e os outros"²⁷, é possível definir a identidade como um arquétipo complementar à alteridade, que define a existência de um "nós". Este sentimento e idéia de pertencimento a um grupo, a um "nós", é representado através de uma série de símbolos que orientam as práticas sociais deste. Existem vários tipos de identidade no contexto histórico em estudo e, no caso de Carmen e Gardel, encontramos, em suas músicas, imagem e performance, representações de algumas destas identidades, as quais serão focalizadas para análise, especialmente em sua relação com a identidade nacional.

²⁴ "A história do imaginário pode ser definida como uma história dos arquétipos. Nós sabemos bem que este termo – forjado por Platão e reutilizado por Carl G. Jung – é visto com desconfiança e mesmo contestado. Mas ele não é utilizado por nós investido de um senso transcendente, nem aplicado, como Jung, a um vago inconsciente coletivo através de uma justificativa psicanalítica. Ele nos remete, simplesmente, a que o homem está programado para pensar, para sentir, e para sonhar de uma forma bem definida. Estas permanências mentais que se cristalizam podemos nomear como 'arquétipos'" (tradução livre do autor).

²⁵ Edgar Morin (1989) também utiliza o conceito de arquétipo. Porém, os arquétipos de Morin não são estruturas tão amplas como as propostas por Boia (1998). Morin também fala em modelos, presentes no imaginário social incorporados por artistas (a vamp, o herói, a virgem, a deusa ...). Estes, consideramos que se enquadrariam melhor no conceito de mito proposto por Miercea Eliade, como "modelo exemplar" (ELIADE, 2006, p. 12).

²⁶ "A conexão entre 'eu' e o outro, entre 'nós' e os outros, se exprime por um sistema complexo de alteridades. [...] Em um senso mais estendido, a alteridade se refere a todo um conjunto de diferenças: espaços e paisagens diferentes, seres diferentes, sociedades diferentes, associados a uma geografia imaginária, biologia fantástica e utopia social" (tradução livre do autor).

²⁷ Brandão também enfatiza esta questão, afirmando que "as identidades são representações inevitavelmente marcadas pelo confronto com o outro" (1986, p. 42).

Através destes símbolos presentes em Carmen e Gardel, diversos grupos sociais se pensaram e sentiram representados e participantes neste processo de negociação das identidades. Neste sentido, propomos a formulação do conceito de “suficiência simbólica”, definindo-a como o conteúdo simbólico necessário para que determinada identidade se pense e sinta incluída em determinada produção artística e/ou midiática. Como pretendemos demonstrar no transcorrer deste trabalho, Carmen Miranda e Carlos Gardel, em suas músicas e imagem, tinham suficiência simbólica para fazer com que segmentos sociais, possuidores de determinadas identidades populares, étnicas e regionais, se percebessem representados nesses artistas. A participação de Carmen e Gardel nas negociações sobre a identidade nacional permitiu que alguns destes grupos se pensassem e sentissem como pertencentes a esta identidade.

Ainda, o próprio fato de terem se tornado ídolos de determinados grupos sociais tem sua base no fato de terem suficiência simbólica para representar estes grupos. Neste sentido, o conceito de “suficiência simbólica” relaciona imagens, músicas e outras produções artístico/midiáticas com a questão da identidade, com o se ver ou não representado no que está sendo mostrado.

O conceito de suficiência simbólica poderia ser bem utilizado para a área da propaganda, especialmente a propaganda política, na medida em que os eleitores precisam se ver representados no candidato. Em outras palavras, é necessário que o candidato tenha suficiência simbólica para fazer com que seus eleitores se pensem e sintam representados nele. Estes símbolos são os mais variados: desde um programa político, até elementos da trajetória pessoal, da fala e das próprias roupas usadas pelo candidato²⁸.

Nestas negociações sobre a identidade nacional, pode-se ver o invisível, quer dizer, as relações de poder. As relações de poder mobilizam as representações. Através das relações de poder podemos perceber, como no citado anteriormente, mencionado por Chartier, que “as representações não são ingênuas”. São estas relações de poder presentes nas negociações e lutas de representações as enfocadas por Bourdieu em seu clássico “O poder simbólico” (1989).

²⁸ Neste sentido, para um exemplo, símbolos presentes na imagem do presidente Lula, como o fato da origem sindicalista, o jeito de falar e, mesmo o fato de ter um dedo a menos na mão (perdido no trabalho), somam-se, fazendo com que haja suficiência simbólica para que ele tenha sido considerado, por uma grande massa de pessoas, como representante de identidades populares.

Ao haver suficiência simbólica em Carmen Miranda e Carlos Gardel para que determinadas identidades se percebam representadas neles, ambos tornam-se algo como heróis defensores de determinadas identidades e, como tal, também defendidos (o que, no âmbito de uma economia capitalista, está associado ao consumo, ou seja, aos identificados comprarem os produtos associados aos seus heróis) pelos grupos com tal identificação.

No âmbito da noção de heróis, entramos na questão do mito. Para muito além das pessoas “reais” que foram Carmen e Gardel, o que nos interessa é, exatamente, como representaram determinadas identidades e participaram, desta forma, das relações de poder presentes nas sociedades brasileira e argentina. Como representantes de identidades, estes artistas tornaram-se mitos, heróis defensores de determinados grupos e, neste sentido, fundamentais na compreensão do processo histórico de construção das identidades nacionais no Brasil e na Argentina.

Ao diferenciar mito e ideologia, Bourdieu afirma:

A tradição marxista privilegia as funções políticas [ideologias de classes, partidos, Estado] dos “sistemas simbólicos” em detrimento da sua estrutura lógica e da sua função gnoseológica (ainda que Engels fale de “expressão sistemática” a respeito do direito); este funcionalismo – que nada tem de comum com o estruturo-funcionalismo à maneira de Durkheim ou de Radcliffe-Brown – explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses da classe dominante. As ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (1989, p. 10).

O conceito de mito, desde pelo menos meados do século XX, vem sendo identificado de uma forma diferenciada da qual o cientificismo do século XIX o pretendeu, ou seja, como o oposto do real. Em seu livro “Mito e realidade”, Eliade define o mito não em oposição à realidade, mas justamente como sendo a forma de cada segmento cultural pensar a realidade. Nas palavras do autor:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento

humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* (2006, p. 11).

Esta perspectiva compactua com a da Nova História Cultural, na já mencionada não-oposição entre o real e o imaginário. Apesar de focar os mitos de construção de identidades religiosas, Eliade deixa claro que mitos podem ser utilizados na construção de identidades não religiosas, como a própria identidade nacional, a principal enfocada neste trabalho.

Olhando a partir de um ponto de vista semiológico Barthes também aborda o conceito de mito:

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...] o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a esta forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma. [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica [...] a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la. [porém] A imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *léxis* (1999, p. 132).

O autor percebe que, no mito, o signo toma o lugar do significante e, através disso, constrói-se uma narrativa, com determinado sentido, com moral e valores, através da utilização de vários signos:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto, etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem (1999, p. 136).

Importante estudo recente relacionando a o conceito de mito com o de identidade nacional e enfocando, especificamente, o caso brasileiro, é o de Chauí, publicado com o

nome “Brasil: mito fundador da sociedade autoritária” (2000). Nesta obra, a filósofa aproxima-se da história para analisar a construção imaginária da nação brasileira através do mito. Chauí aborda o mito não apenas no sentido grego da palavra “mythos”, mas no sentido antropológico, no qual esta narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade.

Ao utilizar a expressão mito fundador, Chauí identifica um tipo de construção imaginária que dá início simbólico a algo (no caso, a identidade nacional brasileira). Neste sentido, a autora distingue fundação de formação, afirmando que:

Quando os historiadores falam em formação, referem-se não só às determinações econômicas, sociais e políticas que produzem um acontecimento histórico, mas também pensam em transformação e, portanto, na continuidade ou na descontinuidade dos acontecimentos, percebidos como processos temporais. Numa palavra, o registro da formação é a história propriamente dita, aí incluídas suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que ocultam (isto é, as ideologias).

Diferentemente de formação, a fundação se refere a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido. A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Não só isso. A marca peculiar da fundação é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou a nação) da qual ela emana. É por isso que estamos nos referindo à fundação como mito

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (2000, p. 10).

Neste sentido, Chauí aproxima-se do conceito proposto por Eliade, como uma “narrativa da criação” que se repete através do tempo. A autora, porém, mesmo identificando a diferença entre mito e ideologia, aponta para a possibilidade de utilização ideológica do mito. No contexto do período de estudo desta tese, esta utilização é especialmente importante, tendo que se está, tanto no Brasil quanto na Argentina, num momento de renegociação sobre a identidade nacional, de redefinição de seus símbolos e, conseqüentemente, de suas relações de poder.

Por exemplo, Chauí analisa a construção mítica da sagração do governante, estabelecida no período colonial, que foi utilizado na política populista²⁹ brasileira:

A sagração do governante tem ainda como efeito a maneira como se realiza a prática da representação política no Brasil. De fato, como vimos, o rei representa Deus e não os governados e os que recebem o favor régio representam o rei e não os súditos. Essa concepção aparece na política brasileira, na qual os representantes, embora eleitos, não são percebidos pelos representados como seus representantes e sim como representantes do Estado em face do povo, o qual se dirige aos representantes para solicitar favores ou obter privilégios. Justamente porque a prática democrática da representação não se realiza, a relação entre o representante e a população é de favor, clientela e tutela. E é exatamente isso que se manifesta na força do populismo na política brasileira (2000, p. 86).

Neste sentido, o mito continua tendo uma força de mobilização muito grande numa sociedade “tomada” pelos meios de comunicação de massas, e podem ser utilizados tanto nas mobilizações políticas quanto nas para o consumo.

1.2 A IDENTIDADE NACIONAL

Entre os arquétipos identificados por Boia, ainda encontramos mais dois que estão diretamente relacionados à identidade nacional e a este trabalho. O primeiro deles se refere à “atualização das origens” (“actualisation des origines”):

Dans toutes les communautés, les origines sont fortement valorisées. C’est le rôle des mythes fondateurs (ou, sur un plan plus général, des mythes d’origine) de jeter un pont entre le passé et le présent, en évoquant et en réactualisant sans cesse les faits décisifs qui ont donné naissance aux réalités présentes: origines de l’Univers (cosmogonie) et de ses éléments particuliers, de l’homme, des religions, des communautés, des nations et des États. Évoquer une gènese signifie saisir l’essence et la destinée des configurations actuelles. Tout groupe humain se reconnaît dans ses mythes fondateurs qui lui assurent la

²⁹ Neste mesmo livro, Chauí define as características do populismo como sendo: um poder que se realiza sem recorrer às mediações políticas institucionais, buscando uma relação direta entre governantes e governados, graças a uma teia de mediações pessoais; um poder pensado e realizado sob a forma da tutela e do favor, em que o governante se apresenta como aquele que é o único que detém não só o poder, mas também o saber; um poder que opera simultaneamente com a transcendência e a imanência (o governante apresenta-se estando fora e acima da sociedade, transcendendo-a); o lugar do poder e de seu ocupante são indiscerníveis (2000, p. 86-87). Nesta tese, contudo, o conceito de populismo não será utilizado. Fizemos esta citação apenas para remeter ao conceito de mito. Mais especificamente, exemplificando uma forma através do qual um mito fundador pode ser retomado através do tempo e servir, no século XX, para a legitimação política.

spécificité par rapport aux autres et lui conferment la garantie d'une certaine pérennité (1998, p. 34)³⁰.

Este arquétipo, mais do que associado, é essencial na construção de qualquer identidade nacional (um elemento da “check list” proposto por Thiesse (2001/2002), como veremos a seguir). Todas as nações possuem mitos de origem que são comemorados como uma forma de ser reatualizada e reafirmada a identidade nacional. Os diversos estados, que têm na identidade nacional um elemento essencial para sua legitimação, patrocinam estas comemorações, definem feriados, determinam o ensino através da escola ou dos meios de comunicação deste mito de origem.

Neste sentido, retornamos ao conceito de mito proposto por Eliade. Mesmo enfocando as sociedades antigas, este autor identifica as permanências e camuflagens dos mitos nas sociedades modernas. Como ele mesmo afirma:

Na aurora do mundo moderno, a “origem” gozava de um prestígio quase mágico. Ter uma “origem” bem estabelecida significava, em suma, prevalecer-se de uma origem nobre. “Temos nossa origem em Roma!”, repetiam com orgulho os intelectuais romenos dos séculos XVIII e XIX. A consciência de uma descendência latina era acompanhada, para eles, de uma espécie de participação mística na grandeza de Roma. [...] Em princípios do século XIX, a miragem da “origem nobre” incita, em toda a Europa Central e Sul-Oriental, uma verdadeira paixão pela história nacional, sobretudo sobre as fases mais antigas desta história (2006, p. 157).

Eliade fala, ainda, da utilização destes mitos fundadores da nação como instrumento de propaganda e luta política, o que nos faz lembrar das considerações de Bourdieu, sobre as relações de poder presentes nas lutas de representações, e de Chauí, sobre a utilização ideológica dos mitos. Também, signos presentes neste mito fundador transformam-se em representações da nação e, no caso de Carmen e Gardel, vários destes são encontrados em suas músicas e imagem, como veremos no decorrer desta tese.

O Estado é uma construção política que, para conquistar legitimidade, necessita se afirmar como nação, ou seja, de construir representações que insiram as diversas identidades, dos diversos grupos que habitam o território administrado por ele, dentro de

³⁰ “Em todas as comunidades, as origens são fortemente valorizadas. Este é o papel dos mitos fundadores (ou, de maneira mais geral, dos mitos de origem) de lançar um ponto entre o passado e o presente, evocando e reatualizando sem cessar os feitos decisivos que são dados nascimentos a realidades presentes: origem do Universo (cosmogonia) e de seus elementos particulares, do homem, das religiões, das comunidades, das nações e dos Estados. Evocar uma gênese significa entender a essência e o destino das configurações atuais. Todo grupo humano se reconhece em seus mitos fundadores que lhe garantem a especificidade para se relacionar com os outros e lhes confirmar a garantia de uma certa permanência” (tradução livre do autor).

um novo conceito. No caso do tema deste trabalho, é necessário fazer com que diversas etnias, classes sociais e regionalidades se pensem e sintam como pertencentes às nações brasileira e argentina. Neste sentido, a nação pode ser entendida como uma representação presente no imaginário social. Como afirma Oliven:

A nação é um produto cultural que surge na Europa a partir do fim do século XVIII e se constitui [...] em uma “comunidade política imaginada”. Nesse processo de construção histórica, a relação entre o velho e o novo, o passado e o presente, a tradição e a modernidade é uma constante que se reveste de importância fundamental. [...] a nação é “uma comunidade de sentimento que normalmente tende a produzir um Estado próprio” é preciso invocar antigas tradições (reais ou inventadas) como fundamento “natural” da identidade nacional que está sendo criada. Isto tende a obscurecer o caráter histórico e recente dos estados nacionais (1992, p. 25).

O surgimento do imaginário que constitui a nação está associado a uma questão política: a formação dos Estados Nacionais Modernos. Contudo, a nação não é construída apenas a partir da propaganda e dos elementos coercitivos estatais. Existe um processo de negociação em que vários agentes influenciam num jogo de poder que define as representações desta identidade nacional. Dessa maneira, é interessante fazer um histórico da forma como foi inicialmente abordado este tema, relacionando-o com a forma atual.

De 1890 a 1945, há uma grande produção teórica, dentro das ciências humanas, sobre a nação. Vários pensadores se propuseram a pensá-la teoricamente. A grande pergunta colocada é: o que é uma nação? Já na pergunta se percebe que os autores procuravam alguma forma de legitimar politicamente alguns estados, sendo eles identificados como nação, e outros não através de uma violência simbólica. É neste sentido que se pode considerar este momento da discussão sobre nação como altamente engajado em relação à formação dos estados nacionais.

A grande discussão sobre nação ocorre influenciada pela questão da assimilação da região da Alsácia Lorena pela Alemanha. Coloca-se aí a questão desta região pertencer à nação francesa ou alemã. Em ambos os países, intelectuais engajados procuram formular conceitos de nação que justificassem o seu controle sobre ela.

Os alemães afirmavam, de modo geral, que a pertença a uma nação é uma questão determinada pelo nascimento, ou seja, independe da vontade do indivíduo. O que eles estavam afirmando é que elementos como a raça, a língua e a religião definiam a nação. Neste sentido, a Alsácia pertenceria à Alemanha. Este pensamento alemão é largamente

influenciado pelo romantismo, que constrói a representação de um passado unificado e heróico para a nação alemã.

Em oposição a esta concepção alemã de nação, levantam-se pensadores franceses que procuram, de todas as formas, legitimar a pertença da Alsácia à França. O principal deles é Renan. No seu clássico “Qu’est-ce qu’une nation?”, publicado pela primeira vez em 1882, por influência das idéias iluministas, Renan (1997) entende a nação não como naturalmente determinada, mas como um pacto social a partir do qual os indivíduos optam pela pertença. O autor coloca que a nação seria algo como um plebiscito diário, onde se reafirma ou não esta nação.

Resumindo as idéias de Renan, ele refuta o pensamento dos teóricos alemães da seguinte forma: 1) a nação não é definida etnicamente, pois as grandes nações são compostas por uma diversidade étnica e a nação, justamente, se forma em oposição às diversas etnias; 2) a nação não é definida pela língua, pois esta é opcional; 3) a nação não é definida pela religião, pois já não existem mais religiões de estado; 4) a nação não é definida pela dinastia reinante, pois permanece após a troca de dinastia; 5) a nação não é definida economicamente, pois as relações econômicas mudam constantemente; 6) a nação não é definida por uma fronteira natural, pois diversos grupos já habitaram certas marcas geográficas entendidas como região de fronteira.

Após todas estas negações, Renan define nação da seguinte forma:

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n’en font qu’une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L’une est dans le passé, l’autre dans le présent. L’une est la possession en commun d’un riche legs de souvenirs; l’autre est le consentement actuel [...] (1997, p. 31)³¹.

Neste sentido, o que está em questão é a vontade de pertencer ou não a esta herança, a esta identificação com a tradição dos ancestrais. Desta forma, Renan já se aproxima da idéia atual de nação como representação construída historicamente e não como dada naturalmente. Renan defende que, assim, deveria haver um plebiscito na Alsácia sobre sua pertença à França ou à Alemanha.

³¹ “Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que, dizendo a verdade, constituem esta alma, este princípio espiritual. Uma está no passado, a outra no presente. Uma é a possessão em comum de um rico legado de recordações; a outra é o consentimento atual [...]” (tradução livre do autor).

A questão teórica sobre a nação foi pouco estudada no período após 1945 provavelmente pelos traumas causados pelo nacionalismo na Segunda Guerra Mundial. Desde os anos 80, porém, vários pensadores têm se proposto, novamente, a pensar teoricamente a nação. Novamente, esta tendência é influenciada por um novo contexto social: o da globalização. Especialmente nos anos 90, fortes nacionalismos renascem na Europa, se apropriando deste imaginário já existente sobre a nação como forma de defesa em relação à globalização.

O antropólogo Ernest Gellner, uma das principais referências sobre nação no contexto atual, define que:

A “era do nacionalismo” não é uma mera soma da revelação e da auto-afirmação política desta ou daquela nação. Em vez disso, quando as condições sociais gerais conduzem a culturas eruditas standartizadas, homogêneas e centralizadas, abrangendo populações inteiras e não apenas minorias de elite, surge uma situação em que as culturas unificadas, educacionalmente sancionadas e bem definidas, constituem na prática o único tipo de unidade com que os homens se identificam voluntariamente e muitas vezes ardentemente. [...] Deste modo, os homens querem estar politicamente unidos com todos aqueles, e apenas aqueles, que partilham a sua cultura. Então as organizações políticas estenderão as fronteiras até aos limites das respectivas culturas para protegerem e imporem essas culturas até às fronteiras do seu poder (1993, p. 88).

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação, outro conceito importante para este trabalho. Utilizamos o conceito de Anderson, que define que a nação não existe em outra instância senão no imaginário de uma comunidade, ela é:

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

Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Thiesse (2001/2002, p. 8-9), existe uma “check list”, um código de símbolos internacionais que define o que todas as nações devem ter: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas – costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Estes símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, mas são essenciais para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação.

Para comparar as representações identitárias nacionais apresentadas nas trajetórias artísticas de Carmen e Gardel, baseamo-nos na teoria da história comparada, proposta por Bloch, que afirma esta prática como o estudo paralelo de sociedades:

[...] ao mesmo tempo vizinhas e contemporâneas, constantemente influenciadas umas pelas outras, sujeitas em seu desenvolvimento, devido a sua proximidade e a sua sincronização, à ação das mesmas grandes causas, e remontando, a menos parcialmente, a uma origem comum (1963, p. 19).

Desta forma, consiste em buscar semelhanças e diferenças que apresentam duas séries de natureza análoga, tomadas de meios sociais distintos. Partindo-se da hipótese, já mencionada, de serem comparáveis as sociedades brasileira e argentina do período proposto e, especificamente, os contextos que envolveram a trajetória artística de Carmen Miranda e Carlos Gardel, considera-se este método adequado para o trabalho, levando em consideração as precauções necessárias, propostas por Cardoso e Pérez Brignoli, que enfatizam o perigo de

[...] cometer anacronismos, ao confundir analogias superficiais com similitudes profundas, sobretudo em se tratando de sociedades estruturalmente bem diversas, ou muito afastadas no tempo [...] Outro possível perigo consiste no exagero das virtudes do método comparativo, cujas finalidades não incluem a ilusão metahistórica de uma “receita”, ou de um pequeno número de elementos ou fatores que permitam “decifrar” o conjunto do devir humano. [...] Por último, é freqüente confundir comparação com justaposição. Ao acumular, umas após outras, descrições de casos individuais não estaremos – só por isso – procedendo a uma comparação real, pois esta fica implícita e, pois, a cargo do leitor (1990, p. 413-415).

Também, Fausto e Devoto (2004), ao fazer uma história comparada entre Brasil e Argentina, utilizam-se do referencial teórico proposto por Marc Bloch. Ele caracteriza o comparativismo como um instrumento estreitamente vinculado à prática do historiador, e não como um procedimento teórico. Assim, levando-se em consideração algumas

precauções, como a escolha de sociedades similares para comparação, Bloch não define um método específico para isso.

Foi justamente a sensata percepção de Bloch sobre a complexidade da história que o desencorajou a empregar a comparação da mesma maneira rígida e formalizada que seu colega Meillet, um dos principais estudiosos da história das línguas indo-europeias. Além disso, embora em várias ocasiões tenha explorado a idéia, provinda dos sociólogos durkheimianos, de que a história ganharia cientificidade mediante a comparação sistemática de fatos recorrentes que permitissem elucidar as “causas verdadeiras” ou até orientar a formulação de leis, ele nunca fez mais do que apontar a possibilidade desse caminho. A história comparada era muito mais um instrumento que um método (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 13).

Neste sentido, no âmbito da história, especialmente no da história comparada, a adoção de modelos metodológicos predefinidos pode engessar a realidade, porque esse campo do conhecimento lida com “casos” que nem sempre seriam facilmente reduzíveis aos quadros metodológicos.

1.3 MARCANDO UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO COM O CONTEXTO HISTÓRICO BRASILEIRO NO TEMPO DA CARREIRA DE CARMEN MIRANDA

Elementos específicos da história argentina e brasileira, relacionadas às identidades populares e de elite, às identidades regionais e étnicas e bibliografia pertinente a estes assuntos serão abordadas no momento oportuno, nos capítulos subseqüentes. Cabe, aqui, uma contextualização introdutória da época em estudo para um posterior aprofundamento específico. Optou-se por partirmos dos contextos políticos do Brasil, do final da década de 1920 ao final da de 1940, e da Argentina, de 1916 a 1935, entendendo que são significativos para a compreensão dos aspectos culturais, em especial, os que se referem à identidade nacional. Aliás, como afirma Oliveira, existe uma relação íntima entre identidade nacional e política, pois:

A idéia de nação faz parte do universo simbólico. Sua valorização via proporcionar sentimentos de identidade e de alteridade a uma população que vive ou que se originou em um mesmo território. Trata-se de um símbolo que pretende organizar o espaço público, referindo-se, portanto, à dimensão política (1990, p. 14).

Sendo que o marco cronológico deste trabalho se estende do final da Primeira Guerra Mundial até o início da Segunda, é necessário, introdutoriamente, explicar alguns aspectos relevantes do contexto histórico do Brasil e da Argentina deste período. Retomando o exposto na introdução, como justificativa para esta demarcação cronológica, identifica-se que as trajetórias nacionais (no Brasil e na Argentina) de Carmen e Gardel coincidiram com o período que Hobsbawm (1990) define como o momento máximo do nacionalismo em todo o mundo e, conseqüentemente, momento em que as negociações sobre a identidade nacional estiveram mais em evidência. Também, tal período marca o que Cueva (1977) define como de decadência dos estados que ele chama de oligárquicos³² em ambos os países. Percebemos que, tanto no Brasil quanto na Argentina, tal período é marcado pela decadência das elites políticas tradicionais, bem como a emergência de segmentos anteriormente excluídos do Estado e das representações da identidade nacional. Mais especificamente, os anos de 1916, na Argentina, e de 1930, no Brasil marcam esta transformação.

No Brasil, o crescimento urbano verificado no começo do século XX, aliado ao relativo desenvolvimento industrial, fez surgir segmentos sociais que estavam, como os camponeses, à margem da política oligárquica: o proletariado urbano e uma classe média (composta especialmente por profissionais liberais, pequenos empresários e servidores públicos), conforme identificado por Fausto (1970), em seu clássico estudo sobre a Revolução de 1930. Excluídos da política oligárquica, estes setores sociais tendiam a fazer oposição ao governo, tendo, entre suas bandeiras, a luta contra as fraudes eleitorais, o voto secreto e o acesso aos benefícios públicos.

Apesar de o processo de ruptura, na política, ter sido anterior na Argentina em relação ao Brasil, existem processos de ruptura, no caso deste segundo país, anteriores à Revolução de 30 e que marcam a emergência de novos segmentos sociais. Em especial, podemos identificar a criação do Partido Comunista, as revoltas tenentistas, que “marcaram a linha divisória entre desajustes sujeitos a entendimentos e a confrontação

³² Existe uma ampla discussão sobre o conceito de “oligárquico” em função de ser anacrônico, ou seja, não identificado pelas pessoas que viveram no contexto definido como tal. Não consideramos, importante, aqui, entrar neste debate. O que nos interessa, aqui, é a decadência do poder político das elites tradicionais na Argentina, de 1916, em no Brasil, de 1930, bem como sua influência sobre as representações das identidades nacionais.

armada contra o regime oligárquico” (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 237) e a Semana de Arte Moderna, que marca a linha divisória no âmbito das artes no Brasil³³.

Nesta época, diversas tendências de esquerda começavam a atuar entre o setor proletário que surgia. Entre elas, as principais foram o socialismo e o anarquismo. Em 1922, surgiu o Partido Comunista do Brasil, o primeiro partido com forte conotação ideológica em uma época em que os partidos eram agremiações entre elites.

Na década de 20 surgiu um importante movimento de contestação da política oligárquica oriundo das camadas baixas do exército, especialmente entre os tenentes: o Tenentismo³⁴. Na área cultural, em 1922, eclodiu um outro tipo de rebelião contra as condições do Brasil da época: a Semana de Arte Moderna³⁵.

Em 1920, as populações brasileira e argentina estabeleciam-se em torno de 27,5 e 8,8 milhões de habitantes, havendo, em ambos os países, uma elevada concentração populacional nas cidades e em algumas regiões (o centro-sul brasileiro e a região pampeana argentina). A imigração foi um elemento fundamental que proporcionou o crescimento populacional da Argentina e do centro-sul do Brasil. O impacto da imigração é um elemento que proporcionou, também, a necessidade da renegociação sobre a identidade nacional, como será analisado especialmente no capítulo sobre identidades étnicas.

Em termos econômicos, tanto o Brasil como a Argentina apresentavam, no decorrer dos anos 20 e 30, um crescimento. Porém, a Argentina apresentava uma renda per capita e um desenvolvimento econômico e industrial superior ao Brasil. As exportações argentinas, entre 1913 e 1928, representavam de 40 a 43% do total da América Latina,

³³ Obviamente, não estamos entendendo a complexidade da Semana de Arte Moderna como simples resultado de um determinado modelo político. Estamos apenas identificando a existência de relações entre ambos.

³⁴ Desacreditados da via eleitoral, os tenentes iniciaram rebeliões armadas. As ações mais importantes deste movimento foram: “Os Dezoito do Forte”, em 1922, em que jovens oficiais rebelaram-se, no Forte de Copacabana, exigindo a renúncia do candidato recém eleito à presidência, Artur Bernardes; a rebelião em São Paulo, logo após “Os Dezoito do Forte”, em que, por 23 dias, com as mesmas exigências, os militares controlaram a Cidade; a rebelião no Rio Grande do Sul, em 1924, em que as unidades do exército de São Borja, Uruguaiana e Santo Ângelo, lideradas por Luis Carlos Prestes, se rebelaram contra o governo e marcharam em direção a Foz do Iguaçu, onde encontraram rebeldes que vinham de São Paulo; a Coluna Prestes, surgida deste encontro (a Coluna, composta por cerca de 1600 soldados, marchou pelo interior do Brasil lançando uma guerra em movimento contra o governo e percorreu, entre 1925 e 1927, 24 mil quilômetros sem nunca ter sido vencida até ter que fugir para a Bolívia).

³⁵ Durante o evento, ocorrido em São Paulo, diversos artistas escandalizaram o público de São Paulo, no Teatro Municipal, apresentando obras inovadoras e vanguardistas que rompiam com os padrões estéticos. Entre os principais artistas que se apresentaram estavam os pintores Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, os escritores Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade e o compositor Villa-Lobos.

enquanto que as exportações brasileiras, com todo o desenvolvimento da cafeicultura, chegavam a 27% no ano excepcional de 1913 e 20% em 1927.

A Argentina tinha na Europa o seu principal comprador, enquanto que o Brasil, mesmo antes da época da “Política da Boa Vizinhança”, provavelmente influenciado pelo fato da dificuldade de substituir o hábito inglês de consumir chá ao invés de café³⁶, exportava mais para os Estados Unidos. Fazendo uma relação prévia entre as relações econômicas e o imaginário social, talvez este elemento explique a idéia de sucesso internacional da nação se desenvolver, no Brasil, através da trajetória de Carmen nos Estados Unidos e, na Argentina, através do sucesso principalmente na Europa.

Em 1929, com a crise da economia cafeeira que se instalava, o estado de São Paulo, que tinha colocado na presidência do país o paulista Washington Luís, em 1926, quis colocar um outro paulista na presidência em 1930: Júlio Prestes. Esta atitude das elites paulistas quebrou a política do “Café-com-Leite”. A reação dos mineiros foi aliar-se ao Rio Grande do Sul e à Paraíba no lançamento do candidato de oposição pela Aliança Liberal: Getúlio Vargas. O programa da Aliança liberal era inovador, prometendo atender as reivindicações dos operários, anistiar os tenentes, moralizar a vida pública e adotar o voto secreto. Mesmo assim, em meio a muitas fraudes eleitorais, Vargas perdeu oficialmente as eleições para Júlio Prestes, nas eleições de 1930. Porém, o candidato a vice-presidência de Vargas, João Pessoa, foi assassinado na Paraíba. O fato, que teria tido razões pessoais, tomou conotação política e serviu de justificativa para o início de um grande movimento organizado contra o governo eleito. Este movimento foi chamado Revolução de 30³⁷. No Brasil, tem-se o ano de 1930 como grande marco das transformações políticas que marcam a emergência de segmentos anteriormente excluídos da política.

Ainda em 1929, ocorreu um desastre econômico que evidenciou mais a fragilidade da via liberal de desenvolvimento e acentuou os nacionalismos: a queda da bolsa de valores de Nova Iorque. Imediatamente, ela não ocasionou um grande impacto. Este veio com as suas conseqüências, com o fato da não-recuperação da bolsa, o que

³⁶ As exportações brasileiras concentravam-se essencialmente no café, enquanto que as argentinas eram bem mais diversificadas, apesar de também se situarem no setor primário (carnes, trigo, lã, milho).

³⁷ Em 3 de outubro de 1930, a revolução iniciou-se simultaneamente no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, que juntaram tropas e seguiram para o Rio de Janeiro. A revolução se espalhou por todo o país e, no dia 24 de outubro, o alto comando militar, percebendo a dimensão do movimento, depôs o presidente Washington Luís e entregou o poder aos líderes revolucionários. No dia 3 de novembro, Getúlio Vargas anunciou a formação de um governo provisório. Ele não mais saíria do governo até 1945.

desencadeou a Grande Depressão nos Estados Unidos. Os efeitos da crise nesta grande potência afetaram diversas partes do mundo³⁸. Com a brusca redução de consumo, os primeiros produtos a serem afetados foram os de menor necessidade para a sobrevivência, como o café, base da economia brasileira. Chegava, ao Brasil, a crise internacional³⁹.

Constatou-se, então, que era impossível manter a economia primário-exportadora da República Velha. Neste sentido, houve um esforço, no Brasil, seguindo a maior parte do mundo, que fechava o mercado em economias nacionais que deveriam ser auto-suficientes para se protegerem das crises internacionais⁴⁰.

Assim, no Brasil, percebemos, durante os anos 30, um forte incentivo, especialmente partindo do governo, no sentido da diversificação econômica, o que significava industrialização. O impulso no sentido da modernização e industrialização no Brasil esteve ligado principalmente a três fatores, conforme enumeram Beyhaut e Beyhaut (1986, p. 194-195): à crise da economia cafeeira, afetada pela crise mundial de 1929; à crescente resistência à manutenção do poder político nas mãos das antigas elites, manifestada a partir de tentativas revolucionárias desde 1922 e por um grande clamor de descontentamento por parte de industriais, classes médias urbanas e integrantes do exército e da administração pública; à Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder.

A Revolução de 30, ao mesmo tempo que marca a decadência das oligarquias tradicionais, também marca a emergência de uma série de outros grupos, dentre os quais

³⁸ Em 1931, a Grã-Bretanha, grande defensora do comércio livre internacional, começava a proteger seu mercado interno, abandonando o padrão ouro para trocas comerciais. Nos Estados Unidos, em 1933, foi eleito, pelo Partido Democrata, Franklin Delano Roosevelt que estabeleceu, em seu país, uma nova política econômica que se distanciava das regras liberais e se voltava para o mercado nacional. No mesmo ano, na Alemanha, subia ao governo Adolf Hitler, que realizou uma política econômica altamente nacionalista e desencadeou a Segunda Guerra Mundial em nome da nação. Em todo o mundo, o liberalismo parecia ter morrido e o protecionismo nacional emergia junto ao nacionalismo.

³⁹ Durante os primeiros anos da década de 30, as elites cafeeiras ainda tentaram salvar o valor do produto, como salienta Hobsbawm: “O Brasil tornou-se um símbolo do desperdício do capitalismo e da seriedade da Depressão, pois os cafeicultores tentaram em desespero impedir o colapso dos preços queimando café em vez de carvão em suas locomotivas a vapor” (1995, p. 97).

⁴⁰ A América Latina era formada por países com base econômica, até então, agropecuária e produtos voltados para a exportação, apesar de alguns países, entretanto, como Brasil, Argentina e México já terem desenvolvido uma incipiente indústria. Assim sendo, a América Latina que fora fortemente atingida pela Grande Depressão, buscou alternativas de diversificação, como aponta Donghi: “No âmbito desses fatos, a crise e as medidas inventadas para combatê-la não deixam de ter amplas conseqüências. A crise, já por si, era uma causa de diminuição no ritmo do processo orientado para a monocultura de exportação, já que não dizia respeito apenas aos preços, mas também ao volume da demanda; por outro lado começa-se a enxergar na monocultura uma das principais responsáveis pelas dificuldades em que se debate a América Latina. Os Estados que até então haviam permanecido cegos diante do problema percebem-no mais facilmente, na medida em que agora são atingidos os grupos dirigentes da economia. A diversificação torna-se uma palavra-de-ordem acolhida por todos [...]” (1975, p. 214).

vários estiveram envolvidos no processo revolucionário. Skidmore (1988, p. 27-31) divide os setores sociais que participaram da coalizão responsável pela Revolução em dois grupos: os revolucionários, dentre os quais figuravam os constitucionalistas, representados especialmente no Partido Democrático de São Paulo, os “nacionalistas semi-autoritários”, especialmente os tenentes, além de outros grupos urbanos menos organizados; e os não revolucionários, dentre os quais figuravam setores militares superiores, setores das elites cafeeicultoras e setores das elites regionais excluídas pela política da República Velha.

Entre os grupos urbanos envolvidos está parte da intelectualidade modernista surgida nos anos 20⁴¹. Contier, em sua tese de livre docência intitulada “Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30” (1988), analisa a vinculação dos intelectuais modernistas dos anos 20 com a Revolução de 30. Afirma ele que:

Em 1922, todos os grupos contrários à política cultural do governo uniram-se em torno de um ponto de vista comum: a crítica à velha geração, aos compositores comprometidos com o internacionalismo romântico e essencialmente cosmopolita [...] Para muitos compositores e críticos, como Villa-Lobos e Luiz Heitor, 1930 simbolizou o marco zero da cultura musical no Brasil admitindo que, somente através do auxílio e do apoio do Estado em favor da música nacional, o projeto modernista poderia se concretizar (1988, p. 22-23).

Da Revolução de 1930 até 1937, várias tendências políticas e ideológicas foram perseguidas e eliminadas do jogo político, até que se organizou um Estado que, apresentando-se como o defensor da nação em si, acima de todas as ideologias, utilizou largamente a propaganda e a censura na intervenção sobre a cultura e deu especial atenção às representações sobre a nação.

O Estado Novo utilizou-se de parte do que setores da intelectualidade modernista havia criado nos anos 20, tentando se mostrar como uma continuidade do que os movimentos deste período imaginaram. É neste sentido que afirmam Oliveira, Velloso e Castro Gomes, no livro “Estado Novo: ideologia e poder”:

O pensamento político que se constituiu, intencionalmente ou não, em doutrina para o Estado Novo, encontra suas raízes nos movimentos intelectuais dos anos 20. É possível acompanhar a trajetória de muitos intelectuais que participaram ativamente de grupos modernistas e que, posteriormente, se integraram no projeto político-cultural do Estado Novo (1982, p. 10).

⁴¹ Necessário ressaltar que, entre os ditos “modernistas” havia uma diversidade de idéias e, enquanto alguns aderiram a política de Vargas, outros foram perseguidos pelo regime.

Vários elementos populares brasileiros foram folclorizados e utilizados pelos modernistas e associados à identidade nacional brasileira. A maior parte dos modernistas, contudo, dava preferência aos elementos do interior do Brasil, considerando-o como o reservatório da nacionalidade em comparação com os centros urbanos que já tinham sido muito contaminados pela influência estrangeira. Porém, a política estabelecida por Vargas a partir dos anos 30 deu especial atenção aos grupos populares urbanos, os quais eram essenciais para o projeto modernizador e industrializante da época. Dentre estes grupos, destacam-se os pobres, especialmente negros e mestiços, que habitavam os morros do Rio de Janeiro, local que esta dissertação privilegia por ser onde surgiu Carmen Miranda.

No contexto que estamos estudando, a nação tornou-se um elemento fundamental do imaginário brasileiro. O nacionalismo deste período pode ser explicado, em grande parte, como uma resposta à grande crise internacional. Num momento de crise, a nação é tida como um elemento de salvação. É neste sentido que Hobsbawm afirma que a nação “[...] pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais [...]” (1990, p. 63).

Dutra, em “O ardil totalitário” (1997), que focaliza especialmente o período entre 1935 e 1937, fundamentando-se em teóricos da psicologia, explica que, neste momento, o imaginário social recorreu ao estado, identificado com a nação, a pátria-mãe, como um salvador que poderia proteger a sociedade dos males que a atormentavam. Deste modo, a nação veio a ser uma resposta às angústias de uma população em crise. Também, Capelato, no livro “Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo”, afirma que:

O varguismo e o peronismo surgiram em momentos de crise nas respectivas sociedades, o contexto de insegurança e instabilidade explica a aceleração dos sentimentos e sua transformação em paixão. O apelo a valores comuns e, através deles, a emergência simbólica de um nós, proclamação agressiva de uma identidade a se afirmar e legitimar, implicavam em trabalho complexo de construção da identidade e identificação do outro. Este processo levou ao extremo das emoções (1998, p. 243).

No contexto dos anos 30, temos que prestar especial atenção na atuação do estado para definições sobre o nacional. Isto ocorre porque a crise mundial também foi responsável pela emergência de regimes autoritários em todo o mundo. O nacionalismo

que se configurou a partir dos anos 30 não é mais o liberal, mas o do tipo autoritário, centrado no Estado, o qual teve grande poder para autorizar ou censurar seus símbolos⁴².

Capelato, no artigo “Fascismo: uma idéia que circulou pela América Latina” (1991, p. 51-63), analisa a influência das idéias fascistas nos regimes de Vargas e Perón, concluindo que eles não podem ser classificados como fascistas, apesar de sofrerem grande influência destes. As idéias fascistas circularam pela América Latina entre as décadas de 30 e 40, influenciando, especialmente, em dois aspectos: no desenvolvimento do nacionalismo e na emergência do estado autoritário que atuou mais sobre a cultura nacional.

O ano de 1937 marcou, no Brasil, a plena institucionalização deste modelo de estado. Contudo, desde os anos 20, especialmente em movimentos como o tenentismo, podemos perceber estas idéias nacionalistas e autoritárias presentes. A Grande Depressão internacional que marcou o início dos anos 30 só viria fortalecê-las. O ano de 1935, com todo o alarme feito em torno da Intentona Comunista, poderia ser indicado como mais um elemento fortalecedor deste pensamento nacionalista autoritário⁴³.

1.4 MARCANDO UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO COM O CONTEXTO HISTÓRICO ARGENTINO NO TEMPO DA CARREIRA DE CARLOS GARDEL

Ao comparar os discursos políticos de Vargas e Yrigoyen, Wasserman afirma que:

O discurso político de Hipólito Yrigoyen era mais contundente, se comparado aos discursos de Francisco Madero e Getúlio Vargas. Isso tem origem no fato dos dois últimos terem sido criados em famílias abastadas, cuja riqueza provinha do campo, enquanto Yrigoyen nascera na capital e fora criado nos arrabaldes portenhos por uma família com modesta situação econômica (2002, p. 57).

As diferenças não se apresentam apenas no discurso. A formação histórica e a forma de inserção no poder político são drasticamente diferentes entre a Aliança Liberal,

⁴² Como analisa Fausto: “[...] tanto o nacionalismo brasileiro como o nacionalismo argentino deste período, é um nacionalismo que recusa a maioria dos postulados do nacionalismo liberal do século XIX, na medida em que ele é autoritário em variados matizes” (2000, p. 122).

⁴³ O trabalho de Dutra (1997, p. 152-168) mostra como os acontecimentos de 35 influenciaram no imaginário social e no fomento à valorização da nação, a qual seria como uma ampliação da família que dá segurança aos filhos em crise.

que levou Vargas ao poder, e a União Cívica Radical (UCR)⁴⁴. Originada no final do século XIX entre diversos segmentos sociais que se sentiam excluídos da política, a UCR propunha-se a um processo de ruptura política.

Conforme Luna, o radicalismo se elegeu baseado na “intransigência”, o que significava que não aceitaria nenhum pacto de conciliação com partido algum:

El radicalismo se negaba a todo esto porque tenía conciencia de que su naturaleza no era la de un partido político sino la de una cruzada cívica, la de un movimiento que recogía con proyección histórica lo mejor del pasado argentino y que, en aquel momento, representaba a los buenos ciudadanos que luchaban contra el maléfico Régimen. Por estas características es que el radicalismo no se consideraba parte Del sistema político y desdeñaba cualquier alianza con otra agrupación (2005, p. 159).

A UCR “no tenía una clientela que pueda denominarse de clases. Había hombres del patriarcado argentino y sectores de trabajadores urbanos, peones rurales y estancieros: un fenómeno sociológico muy curioso porque desborda toda idea de clases” (LUNA, 2005, p. 161).

Luna aponta para as limitações apresentadas a esta idéia de ruptura do primeiro governo de Yrigoyen, que chegou ao poder em 1916 através das possibilidades trazidas pela lei Saenz Peña., afirmando que grande parte das estruturas sociais existentes no regime anterior haviam se mantido parcialmente, os meios de produção e distribuição não haviam mudado de mãos, não havia sido feita uma autêntica reforma agrária, os elementos fundamentais da economia ainda dependiam do exterior. Estes elementos poderiam dar a impressão de que o governo fracassou. Porém, seria esta uma visão injusta e parcial, pois houve várias transformações: a intervenção estatal em matéria de questões trabalhistas, a solidariedade antiimperialista latinoamericana, a afirmação de uma política própria frente às grandes potências mundiais, a Reforma Universitária, a aspiração de libertar a economia argentina mediante a criação de uma marinha mercante, o estabelecimento de uma política ferroviária racional e a nacionalização do petróleo, o aumento dos serviços públicos (LUNA, 1988, p. 245).

⁴⁴ A União Cívica Radical surgiu em 1891 e era uma dissidência da União Cívica, uma frente política criada dois anos antes para unir os opositores a Miguel Juárez Celman, candidato governamental pelo PAN. Essa frente se dividiu e apresentou duas candidaturas. A principal reivindicação da UCR era a reforma do sistema eleitoral. A partir de 1905, penetrou na classe média e, após 1912, tornou-se um grande partido nacional, penetrando nas classes inferiores.

Estas limitações tiveram, como motivos, conforme Luna, não ter sido uma autêntica revolução e, por isso, também não poder impor rupturas mais profundas. Além disso, a oposição era forte:

Ella controlaba la prensa en general, una Cámara por lo menos del Congreso, el poder judicial, varias provincias, la Universidad, la mayor parte de los sectores sociales económicamente más poderosos, la intelectualidad en mayoría y las fuerzas vivas; por lo que su prédica podía ser (como fue) decisiva para desprestigiar al radicalismo hecho gobierno y a su jefe (1988, p. 249).

O desenvolvimento da Primeira Guerra Mundial modificou os dados da realidade para a administração de Yrigoyen. Inicialmente, ele manteve a política de neutralidade, o que significava manter o comércio com os parceiros tradicionais. Porém, em 1917, quando a Alemanha deu início a ataques com submarinos a navios neutros, a situação teve de ser alterada⁴⁵.

Com isso, as opiniões se dividiram radicalmente, tendo uma predominância do Exército a favor da Alemanha e da Marinha a favor da Grã-Bretanha. A oposição conservadora e os socialistas apoiavam um rompimento de relações com a Alemanha (os socialistas até 1917, quando a Rússia revolucionária aderiu à neutralidade). Dentro da própria UCR houve divisões. Porém, Yrigoyen conseguiu manter uma posição de neutralidade.

De qualquer forma, percebia-se uma forte identidade anti-Estados Unidos:

Yrigoyen adotou várias atitudes hostis contra esse país: em 1919, ordenou que um navio de guerra saudasse o pavilhão da República Dominicana, ocupada pelos *marines* norte-americanos e, em 1920, se opôs ao projeto que o presidente Wilson apresentara para a Liga das Nações. Também proclamou o 12 de outubro – aniversário da viagem de Colombo – como Dia da Raça, opondo ao pan-americanismo a imagem de uma América espanhola que excluía os vizinhos anglo-saxões.

Foi uma decisão de grande valor simbólico, que trazia em suas formas uma sensibilidade social difusa, mas profundamente arraigada. O sentimento anti-norte-americano vinha crescendo desde 1898, quando a Guerra de Cuba inaugurou a fase forte do expansionismo dos Estados Unidos e levava, por oposição, à postulação de algum tipo de identidade latino-americana. [...] Yrigoyen se juntou àqueles que, distanciando-se do cosmopolitismo dominante, encontravam essa identidade na raiz hispânica comum, enquanto outros distinguiram a ganância predatória dos ianques do imperialismo mais tolerável,

⁴⁵ “A Argentina tradicionalmente resistira aos apelos do pan-americanismo, uma doutrina que pressupunha uma identidade de interesses entre os Estados Unidos e seus vizinhos americanos, mas o afundamento de três navios mercantes pelos alemães mobilizou a opinião pública a favor do rompimento, que era estimulado pelos norte-americanos e apoiado com entusiasmo pelos jornais *La Nación* e *La Prensa*” (ROMERO, 2006, p. 36).

discreto e civilizador dos britânicos. Em outras esferas, o antinorte-americanismo vinculou-se às idéias socialistas (ROMERO, 2006, p. 36-37).

Em 1919, aconteceu a conhecida como “Semana Trágica”, que foi o ápice de mobilizações rurais e sindicais. Marcou a mudança na política governamental em relação a estes movimentos (até então, um tanto benevolente, passa a utilizar os meios clássicos de repressão: envio de tropas, demissões, contratação de fura-greves). Os setores proprietários, derrotados em 1916 e com pouca mobilização desde então, foram:

[...] despertados bruscamente pelos fantasmas da revolução social: a Liga Patriótica Argentina, fundada nos dias quentes de janeiro, foi a primeira expressão de sua reação. Nela confluíam os mais diversos grupos: a Associação do trabalho, uma instituição patronal que fornecia operários fura-greves; os clubes da elite, como o Jockey; os círculos militares, a liga foi organizada no Círculo Naval; ou os representantes das empresas estrangeiras. Conservadores e radicais chegaram a um acordo e se misturaram nos degraus iniciais – o presidente da Liga, Manuel Carlés, durante a vida, flutuou entre os dois partidos – e o Estado deu um apoio policial suspeito. O mais notável foi a capacidade demonstrada de organização nesse *annus mirabilis* de mobilizar grandes contingentes da sociedade, recrutados em seus setores médios, para defender a ordem, a propriedade e a reivindicação chauvinista do patriotismo e da nacionalidade, ameaçada pela influência estrangeira. [...] A liga agregou os motivos da ordem e da pátria (ROMERO, 2006, p. 40-41).

A onda de greves, que chegou ao auge entre 1917 e 1921, tinha sido formidável, mas não estava guiada por um propósito explícito de subversão da ordem. Expressava, de maneira, sem dúvida, violenta, a magnitude das reivindicações acumuladas durante um longo período de dificuldades da Argentina, até então opulenta.

Em 1922, Yrigoyen sai do governo, deixando-o para outro presidente da UCR: Alvear. Romero afirma que foi construída uma imagem muito diferente dos dois presidentes radicais:

A de Yrigoyen foi contraditória desde o começo: para alguns, ele era quem – com toda sua probidade e retidão – vinha expor o regime ignominioso e dar início à regeneração; houve mesmo quem o visse como uma espécie de beato laico. Para outros, era um caudilho ignorante e demagogo, expressão dos piores vícios da democracia. Alvear, por sua vez, foi identificado, para o bem ou para o mal, com os grandes presidentes do velho regime, cujos vícios e virtudes sua política assimilava (2006, p. 35).

O crescimento dos partidos ilustra, conforme Romero, a consolidação da nova democracia do período radical. A União Cívica Radical foi o único partido que alcançou a dimensão de nacional e de massas.

Com base em uma ampla rede de comitês locais, organizou-se de forma escalonada até chegar à convenção e a seu Comitê Nacional; uma ata de fundação determinava sua organização, e sua doutrina era exatamente a da Constituição, como Yrigoyen gostava de observar. Mas, além disso, o partido demonstrou uma preocupação muito moderna ao adequar suas ofertas às novas reivindicações do povo. Talvez a expressão mais acabada de sua modernidade tenha sido a capacidade de fornecer uma identidade política nacional, a primeira e mais enraizada, em um país cujos símbolos identificadores comuns eram poucos. Mas essa modernidade repousava sobre elementos muito tradicionais. Toda a complexa organização institucional tinha pouco peso diante da liderança de Yrigoyen e, na identificação de seus seguidores, o partido se fundia com sua figura. Caudilho silencioso e reservado, que aparecia pouco e jamais falava em público, logo começou a estimular uma espécie de culto à sua personalidade; o país foi tomado pelos seus retratos, medalhões, cuias de chimarrão com sua imagem, levando as pessoas a identificar o presidente com um apóstolo ou um messias (ROMERO, 2006, p. 54).

Por outro lado, ao Partido Socialista faltava uma dimensão nacional, sendo forte apenas em Mendoza, Tucumán e Buenos Aires, enquanto que o Partido Democrático Progressista fortaleceu-se apenas entre agricultores do Sul, Santa Fé e Córdoba e partidos de direita desenvolveram-se em nível provincial.

Nas eleições nacionais, a UCR obtinha pouco mais da metade dos votos (chegando a quase 60% em 1928, na eleição de Yrigoyen). Os conservadores reunidos obtiveram entre 15 e 20% e os socialistas entre 5 e 10%. “Assim, a UCR era, na verdade, o único partido nacional e só enfrentou forte oposição a nível local, nas províncias, incluindo aí grupos dissidentes de seu tronco, como o *bloquismo* de San Juan e o *lencinosmo* de Mendoza” (ROMERO, 2006, p. 55).

Em 1922, Alvear se elegeu com pouca oposição. Tentou conciliar-se com setores da oposição. Em 1923, o presidente pareceu tender para o grupo opositor, nomeando Vicente Gallo para o Ministério do Interior. Em 1925, foi reprovado no Congresso um projeto de intervenção em Buenos Aires, que era chave para a estratégia de Gallo, o qual renunciou. A partir daí, Alvear ficou no meio do fogo cruzado entre antipersonalistas (que só conseguiram se firmar em Santa Fé) e yrigoyenistas, que fizeram votação muito boa em 1926. A direita estava, na época, totalmente dedicada a impedir o retorno de Yrigoyen, “em quem via encarnados os piores vícios da democracia: às vezes, descreviam-no como agitador social ou como caudilho autoritário, ou simplesmente como expressão do populacho grosseiro e incompetente” (ROMERO, 2006, p. 57).

De qualquer forma, com uma votação de mais de 60%, em 1928 é eleito, novamente, Yrigoyen. Contudo, o cenário internacional deste segundo mandato não seria

tão favorável quanto o do primeiro. Em 1929, a queda da bolsa de Valores de Nova Iorque começou a ter conseqüências na Argentina, através da queda nas exportações e a retirada dos fundos norte-americanos. A forte inflação, as reduções salariais e as demissões se refletiram imediatamente nos resultados eleitorais. Em março de 1930, com apoio de toda a oposição, os socialistas independentes derrotaram, na capital, tanto aos radicais quanto aos socialistas e, em outros pontos, o governo também retrocedeu.

A incapacidade do presidente de dar respostas rápidas à crise fomentou mais ainda a pressão pela saída do mesmo. Como analisa Romero:

As discussões estavam entre buscar uma solução institucional ou apelar para uma intervenção militar. Se, com o novo governo, iria-se tentar uma reinstitucionalização segundo os moldes tradicionais, ou se havia chegada a hora da Nova República, inspirada em algum dos modelos que a Europa oferecia na época. Provavelmente, a elite oscilou entre as duas soluções, uma defendida pelos dirigentes políticos e pelo grupo de militares que seguia o general Justo, e outra pelos ideólogos nacionalistas que cercavam o general Uriburu. Apenas quando os dois chefes entraram em acordo, o golpe de Estado pôde se produzir, em 6 de setembro de 1930. A resistência das instituições foi quase nula – no dia anterior, Yrigoyen pediu licença de seu cargo –, assim como foram pequenas as forças mobilizadas pelos golpistas, na maioria formada por cadetes inexperientes do Colégio Militar. Igualmente pequena foi a mobilização a favor do presidente deposto, que pouco antes quase havia sido referendado (2006, p. 61).

Em 6 de setembro de 1930, o general José Félix Uriburu assumiu como presidente provisório e, em 20 de fevereiro de 1932, transferiu o mandato para o general Augustín P. Justo, que tinha sido eleito em novembro do ano anterior. Neste ínterim, o governo provisório realizou uma eleição para governador da província de Buenos Aires, que foi vencida por um radical, mas anulada.

Houve um enfoque na perseguição aos dirigentes radicais, com demissão de funcionários públicos nomeados pelo governo deposto. Pulso firme também com o movimento social, com intervenção nos portos para dismantelar o controle sindical e deportação de dirigentes anarquistas e comunistas⁴⁶.

A proposta mais barulhenta para a crise era a dos nacionalistas. Conforme Romero, eles:

[...] apelavam para diferentes sensibilidades, assim como para expressar ou legitimar o que para outros era inconfessável: um elitismo autoritário que os orgulhava. Outra coisa que ajudava a fortalecê-los era o sucesso, em todo o mundo, desse tipo de proposta, que inspirava tanto regimes

⁴⁶ Chegando ao fuzilamento do anarquista Severino di Giovanni.

autoritários muito tradicionais, quanto experiências novíssimas, e até então bem-sucedidas, como a de Mussolini na Itália. [...] No gabinete de Uriburu, formado por conservadores do estilo antigo, eram apoiados pelo ministro do Interior, Matías Sánchez Sorondo, conservador tradicional como Uriburu e simpatizante dessas novas formas de autoritarismo; também por alguns oficiais do círculo presidencial e outros altos funcionários, como o interventor em Córdoba, o escritor e ensaísta Carlos Ibarguren, um dos iniciadores da reabilitação de Juan Manuel de Rosas. Por outro lado, os militantes nacionalistas ocuparam apenas alguns cargos de menor importância em diferentes governos provinciais.

Uriburu fez o possível para apoiá-los. Falou em diversos fóruns, principalmente militares, atacando a democracia, exigindo uma reforma institucional de fundo e defendendo as vantagens do corporativismo e da representação funcional (2006, p. 64).

Contudo, os nacionalistas eram mais eficazes em atacar do que em construir. Aos poucos, crescia a influência daqueles em volta de Justo e da alternativa institucional.

Sobre os motivos da Revolução de 1930, na Argentina, Luna ressalta que, paradoxalmente, esta eleição ganha com tanta diferença por Yrigoyen em 1928, incitou a oposição a buscar o regresso ao poder por outros meios (não-eleitorais). Em segundo lugar, em 1930 a Argentina já sofria a influência da crise mundial que havia começado em 1929, com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque. Tendo, a Argentina, sua economia essencialmente calcada na exportação de produtos primários, era especialmente vulnerável às oscilações do mercado internacional. Em terceiro lugar, era um momento muito especial na história do mundo, sobretudo na Europa, que diretamente influenciava sobre o pensamento argentino, com a aparição de sistemas políticos opostos ao liberalismo democrático tradicional (2005, p. 172-173).

Assim, o general Uriburu:

Comenzó a conversar con mucha gente para llevar a cabo una revolución que, a su juicio, debía ser el principio de una revolución que, a su juicio, debía ser el principio de una etapa institucional nueva en el país, la cual debía implicar la reforma de la Constitución, la abolición de la Ley Sáenz Peña y la creación de una suerte de Cámara de *fascios* o corporaciones, en lugar del Congreso.

Poco después, el general Agustín P. Justo, que había sido ministro de Guerra de Alvear, conspiró por su cuenta, con la idea de ir bloqueando poco a poco los propósitos de Uriburu de reformar la Constitución. Justo estaba rodeado de los políticos tradicionales, fundamentalmente de conservadores, antipersonalistas – es decir, radicales antiyrigoyenistas – y socialistas independientes [com a idéia de depor Yrigoyen] (LUNA, 2005, p. 178).

Em 1930, não houve maior oposição contra o golpe a Yrigoyen, com exceção de alguns comitês radicais em Buenos Aires:

[...] en septiembre de 1930, por primera vez en la historia constitucional Argentina, un golpe militar derroca a um gobierno constitucional. A partir de entonces se montó un sistema de fraude electora y violación de la Constitución y de las leyes, que permitió a la Concordancia imponer sus candidatos y abrir una etapa que duraria hasta 1943 (2005, p. 181).

O radicalismo permaneceu na Argentina até 1930, passando pela vitória eleitoral de mais dois presidentes: Marcelo Alvear e, novamente Yrigoyen. Neste ano de 1930, a mesma crise econômica internacional que abriu espaço para a Revolução de 30, no Brasil, também influenciou o golpe militar que encerrou a experiência radical na Argentina, iniciando um período em que as antigas elites retornam ao poder. Fausto e Devoto definem a decadência da UCR do governo argentino a partir da falta de apoio em vários segmentos sociais:

Ao longo dos anos 1920, a inclinação repressiva manteve-se nas situações de confronto. Exemplo disso são o envio de tropas para sufocar o movimento rural na Patagônia e as intervenções nos sindicatos, destacando-se a realizada na Federação Marítima em 1921, por se tratar da organização de trabalhadores com a qual Yrigoyen estabeleceu fortes laços, aparentemente mais duráveis.

A política presidencial desagradou a vários setores, por diferentes razões. Os conservadores opunham-se a Yrigoyen porque este lhes roubara as rédeas do poder, utilizando-se para tanto do “erro histórico” do presidente Sáenz Peña. Acusavam-no também de atentar contra a democracia liberal e de subverter, voluntária ou involuntariamente, a ordem social, consideradas suas ambigüidades no trato das reivindicações operárias e da organização sindical. Os nacionalistas converteram Yrigoyen em uma “besta negra” e criticaram, violenta e obsessivamente, seu “democratismo” e sua propensão à demagogia.

No que diz respeito ao Exército, ocorreu uma partidarização da instituição, na medida em que ele favoreceu, de várias formas, os nomes ligados ao radicalismo. [...] As tendências de confronto no interior da UCR contribuíram, por alguns anos, para amenizar a divisão entre partidários e inimigos de Yrigoyen na sociedade argentina. [...] A UCR cindiu-se, por volta de 1924, em as já citadas correntes personalista, constituída por partidários de Yrigoyen, e a antipersonalista composta de seus adversários, a que aderiu ao presidente da República (2004, p. 239-240).

Neste sentido, parece que a mesma crise fez com que Brasil e Argentina tomassem caminhos opostos. O ano de 1930 marca a emergência de segmentos excluídos na política, no Brasil, enquanto que, na Argentina, marca um retrocesso nesta emergência.

Contudo, o que mais nos interessa nestas transformações de ordem política ocorrida na Argentina e no Brasil são sua influência sobre os aspectos culturais, mais especificamente, sobre as identidades nacionais.

Luna, no subcapítulo “Liberación en lo espiritual”, utiliza esta expressão para referir-se à esfera cultural. Ele afirma entender por “liberación espiritual del hombre argentino” (1988, p. 270) a eliminação de uma obscura rede de deformações mentais que impediavam a construção de uma cultura nacional. Enfocando os aspectos políticos da realidade, Luna conclui que o motivo deste impedimento ao desenvolvimento de uma cultura nacional baseava-se no regime político anterior ao radicalismo. Assim:

[...] el Régimen era, por sobre todo, deserción de lo nativo al implantar estructuras políticas propias de un despotismo ilustrado totalmente ajeno a lo castizamente americano, en virtud de una supuesta incapacidad para gobernar-se; deserción de lo nativo al arrebatar a los viejos pobladores sus tierras, sus derechos, sus esperanzas, sus tradiciones. Por eso las expresiones de cultura del Régimen fueron extrañas a lo nacional. La rendición de las defensas nacionales en lo económico frente a la irrupción imperialista sucedió contemporáneamente a la rendición de las defensas espirituales (1988, p. 271).

Em dois pontos, consideramos relativa a afirmação de Luna. Em primeiro lugar, o autor parece focar apenas a influência da política sobre a cultura, e não o inverso, identificando a produção cultural como estando apenas controlada pelo regime, havendo, apenas, alguns casos de resistência. Entendemos que o regime político estabelecido anteriormente ao radicalismo também era produzido a partir das possibilidades do imaginário existentes em seu tempo.

O segundo ponto, se refere à questão de que a cultura do regime foi estranha à cultura nacional. Esta, parece ser uma visão anacrônica, tendo que a “cultura nacional” é algo construído, ou “inventado” (nas palavras de Hobsbawm), historicamente. Mesmo havendo uma porcentagem muito grande de elementos étnicos nativos e manifestações culturais destes no território argentino, a definição destes co-pertencentes à “cultura nacional” é uma invenção de determinado contexto histórico. Este contexto seria, exatamente, o que se opôs ao regime existente: o do radicalismo.

Contudo, concordamos que houve uma grande influência do político sobre o cultural. Ao analisar esta influência, Luna afirma que:

Fue entonces cuando el pueblo advino al poder. Entonces sus jugos ricos nutrieron a través del radicalismo, y mediante la labor rumbeadora de Yrigoyen, todas las posibilidades vitales de la República. Ése era el momento. Hasta entonces, construir una cultura auténtica hubiera sido edificar una islã. Ahora la Nación reintegrada a sus bases exigía sin violencia pero firmemente que también los dominios del espíritu se enriquecieran de pueblo, de tierra (1988, p. 272).

Vamos abordar, então, no próximo capítulo, estas transformações de ordem cultural no Brasil e na Argentina.

2 CULTURA E IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL E NA ARGENTINA: SAMBA, TANGO, CARMEN MIRANDA E CARLOS GARDEL COMO SIGNOS DA NAÇÃO

2.1 O SAMBA E O TANGO: O CONTEXTO CULTURAL ARGENTINO E BRASILEIRO

Sendo o contexto em que se desenvolveu a trajetória artística de Carmen Miranda e Carlos Gardel um marco na transformação das identidades nacionais no Brasil e na Argentina, Luna identifica duas grandes causas deste novo “estilo de pensar” argentino: a Reforma Universitária e a conduta do governo radical frente à Primeira Guerra Mundial (1988, p. 273). Esta última, teria permitido à nação repensar-se em relação ao contexto mundial, especificamente em relação à influência cultural exercida pelas potências europeias sobre a Argentina. Conjuntamente, a Reforma Universitária havia, em certa medida, democratizado o acesso ao ensino e, por outro, criado mais espaços de liberdade para os intelectuais⁴⁷.

⁴⁷ Luna expõe a diversidade de criações da época associadas à construção da identidade nacional argentina: a “Historia de la literatura argentina”, que, conforme Luna, foi um “monumental esfuerzo de morfología cultural, cuyo origen fueron las conferencias que sobre el *Martín Fierro* pronunció Ricardo Rojas em 1916 en la Facultad de Filosofía y Letras. Esse mismo año, Leopoldo Lugones pronunciaba conferencias no menos difundidas sobre *El payador. La evolución de las ideas argentinas*, tal vez el empeño más orgánico de José Ingenieros, es de esos tiempos también, como lo *El federalismo argentino*, de Francisco Ramos Mexía. Aparece *Reflexiones sobre el ideal político americano*, de Saul Taborda. Dos expresiones novelísticas de alta jerarquía y tema vernáculo se publican poco después: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Zogobí* de Enrique Larreta. Florecería esa prýade de escritores acaudillados por el sumo Macedônio Fernández cuya característica habría de ser la búsqueda afanosa de los elementos típicos de la realidad argentina, donde hicieron sus primeras armas artísticas homvres de la calidad de Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez, Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Ernesto Palácio, Conrado Nalé Roxlo, Córdoba Iturburu, Raúl González Tuñón, Francisco Luis Bernárdez, Enrique Amorin, Eduardo Mallea, Eduardo González Lanuza y otros, que recalarían su entusiasmo creador em la revista *Marín Fierro* desde 1924 hasta que la dirección ejercida por Evar Méndez prefirió decretar su desaparición antes que acceder al pedido de Borges y otros colaboradores que pugnaban porque el *Martín Fierro* hiciera punta en la campana presidencial de Hipólito Yrigoyen” (1988, p. 273-274).

Após, apresenta uma série de outras criações, em outras esferas culturais, associadas a esta construção identitária argentina. Conforme Luna, uma das esferas culturais mais importantes neste processo foi a música, afirmando que:

De los suburbios porteños surgía incontenible un tipo de música que aleaba los aportes prestados por el campo y los que traía nostálgicamente la inmigración. El tango, la milonga, ritmos y melodias vedados antes a la sensibilidad culta como expresiones tabernarias que no podían tomarse en cuenta, adquieren ahora lugar propio, afinan su forma, irrumpen triunfalmente em todos los ámbitos y aun vanse a correr aventuras por tierras europeas. Surge para interpretarlos con jerarquía artística y sentimental nunca superada, un cantor que sabe estilizar lo que hasta entonces fuera solo manifestación primaria: y su voz inolvidable lleva em triunfo por el mundo las expresiones de um pueblo que empezaba a cantar con voces propias y a rehabilitar un folklore resurrecto y afinado [Luna só pode estar se referindo a Gardel] (1988, p. 276).

Sobre esta questão, Romero afirma que:

A aspiração à ascensão individual e à reforma social são apenas um aspecto dessa nova cultura que caracteriza esses setores populares entre trabalhadores e a classe média. As mudanças nas formas de vida estavam moldando novas idéias e atitudes, que resultaram duradouras. O acesso à casa própria mudou a idéia de lar e localizou a mulher – liberada da obrigação de trabalhar – no centro da família, que logo iria se reunir em torno do rádio. Por meio de um movimento complementar, as filhas aspiraram trabalhar em uma logo ou em um escritório, ou estudar, e também uma crescente liberdade sexual. Uma certa folga econômica e a redução progressiva da jornada de trabalho, que começou a juntar o “sábado inglês” com os domingos, aumentaram o tempo livre disponível. Isso explica o sucesso das bibliotecas, conferências, palestras, mas também o desenvolvimento de uma gama muito ampla de ofertas para preencher o tempo livre. [...] O tango foi definitivamente aceito pela sociedade e perdeu os vestígios de sua origem prostibular. O tango-canção e o fonógrafo foram responsáveis pela popularidade dos cantores, enquanto as partituras e os pianos, que não podiam faltar, os levaram para as casas de classe média. Consolidou-se na época a popularidade de Enrique Delfino, Enrique Santos Discépolo e Carlos Gardel que, entretanto, só alcançou sua consagração popular na década seguinte, por meio de alguns filmes feitos no exterior. O cinema – mudo até 1929 – exerceu forte atração; as salas proliferaram nas cidades e a cultura popular que estava se formando, com fortes características crioulas, alimentou-se de alguns novos elementos universais.

Assim, os novos meios de comunicação multiplicavam sua influência sobre os estilos de vida e sobre as atitudes e valores dessa sociedade em ebulição (2006, p. 46-47).

Ao questionar-se sobre a representatividade do tango como signo da identidade nacional argentina, Ostuni busca a idéia de “autenticidade de cada povo”, associada ao que cada um foi capaz de elaborar. Assim:

Parece de toda licitud, por ello, demandar carta de nacionalidad para el tango, que se gesto aquí, nació aquí, se desarrolló aquí, y desde aquí salió a la conquista del mundo en una epopeya inigualada por ninguna de las otras artes que se consideran vernáculas (2005, p. 52).

Esta forma de legitimar do tango como representação nacional argentina não coincide, obviamente, com a utilizada neste trabalho, pois entende-se que não existe uma “autenticidade” a priori, ou uma naturalidade nas representações. Contudo, a justificativa do autor parece-nos indicar as idéias presentes, mais amplamente, no imaginário argentino acerca da legitimidade do tango.

Esta idéia de “autenticidade” da cultura, que muito se aproxima de uma noção de verdade definitiva, há tempos questionada no âmbito das ciências humanas, está presente, também, nos debates clássicos sobre o tango ser ou não argentino. Fileiras formaram-se contra a idéia de Iburguren (1999), que sustentava que o tango não era argentino e sim um mero produto da mestiçagem ocorrida nas “orillas” de Buenos Aires. Autores como Ferrer (1999) e Sabato (2005) criticam esta noção, afirmando ser, o tango, um produto autenticamente argentino:

Pero que si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino; ya que, para bien y para mal, no hay pueblos platónicamente puros [...] Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires (SABATO, 2005, p. 12).

Este debate clássico sobre a “argentinidade” do tango poderia ser, em muito, desenvolvido, a partir do aporte teórico da nova história cultural, o qual nos permite a crítica à noção de autenticidade, bem como a visão de que existe um processo de construção, em que se manifestam relações de poder, dos símbolos de cada identidade (como o tango em relação à identidade nacional argentina). Neste sentido, não é simplesmente a constatação da origem de um estilo musical o que o torna representação de uma identidade, mas o jogo de significação e de poder entre os desejos presentes no imaginário social.

Ruiz (1996) apresenta um interessante estudo etnomusicológico sobre o tango ser um símbolo da Argentina. Seu olhar teórico está mais próximo ao utilizado neste trabalho. Ela identifica uma certa contradição: em diversas regiões da Argentina, o tango é tomado como símbolo de Buenos Aires, mas, por outro lado, seu reconhecimento internacional e sua identificação como argentino faz com que os habitantes destas diversas regiões saibam que seu país tem este símbolo e que, quando se está falando de tango, remete-se à sua identidade nacional.

Algo semelhante parece acontecer no caso do samba, no Brasil. Diversas identidades existentes no Brasil não se pensam e sentem representados no samba. Porém, sabem que este estilo musical é internacionalmente identificado como símbolo do Brasil e, desta forma, têm a consciência de que quando se está falando em samba está se remetendo à sua identidade nacional. Como afirma Ortiz (2001), os negros precisaram buscar outro estilo musical para se representar, já que o samba passou, no contexto dos anos de 1930, a ser representante de toda a nação.

Um dos trabalhos acadêmicos mais significativos para esta pesquisa é o realizado por Martinez, Etchegaray e Molinari, intitulado “De la Vigüela al Fueye: las expresiones culturales argentinas que conducen al tango”. Nele, realizam interessante análise histórica da cultura argentina, utilizando-se de referencial teórico similar ao desta pesquisa. Consideram, como neste trabalho, o tango como fonte privilegiada para a análise do imaginário social argentino, afirmando que: “A través de los tangos podemos recrear con la mayor fidelidad la vida del hombre común que habitó esta ciudad [Buenos Aires]” (2000, p. 15).

Os autores iniciam sua obra analisando o conceito de cultura, expressão com muitos significados. A palavra cultura deriva do latim “colere”, que significa cultivar a terra e, por extensão, se aplica ao cultivo do conhecimento humano. Neste sentido, a expressão cultura está ligada, de origem, à noção de intervenção humana sobre a natureza. Elemento específico da forma de relação do ser humano com a natureza é o pensamento simbólico: “[...] sólo él es capaz de establecer esa relación que se da entre la realidad y su representación en forma de símbolos” (2000, p. 20)⁴⁸.

Além de representar a realidade através de símbolos, como apontam estes autores, o homem foi capaz, inclusive, de converter o símbolo em um bem em si mesmo⁴⁹. De qualquer forma, ao se referirem à cultura, enfatizam os autores, referem-se ao conceito antropológico “según el cual la misma se halla constituída por la suma de los valores y de toda a forma material o espiritual que produce un grupo étnico” (2000, p. 21).

⁴⁸ Santos, em sua tese de doutorado publicada com o título “História de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental”, também identifica esta especificidade simbólica do homem, definindo-o como um “animal symbolicum” (2005, p. 58).

⁴⁹ Um exemplo dado pelos autores são os símbolos da nação, como a bandeira.

Ao analisar a origem do tango, estes autores identificam sua formação através de um processo de miscigenação. Assim, a música popular existente na Argentina na primeira metade do século XIX foi “protagonizada” pelos negros em seus bailes e difundida entre outros meios étnicos. Assim, a herança africana teria sido uma das bases de origem do tango mesmo quando da saída dos negros da região. De outro lado, nos salões do centro da cidade dançavam-se música européias, como valsa, polca, minueto e gavota.

Es obvio que el pueblo criollo le incorporará variaciones y transformará estas danzas agregándoles figuras que ya tiene incorporadas y que en peral, provienen de la contradanza. En este sentido, el ambiente de las pulperías y del arrabal permiten más creatividad, mientras que el ambiente prostibulario posibilita el mayor acercamiento de la pareja, que se abraza, y en forma simultánea, la aparición de letras procaces o alegres (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 61).

No segundo capítulo de seu livro, Martinez, Etchegaray e Molinari (2000) analisam o desenvolvimento da poesia gauchesca, identificando sua influência sobre as letras dos tangos. A poesia “gaucha” é formada a partir da língua espanhola, mas com uma série de palavras criadas na América, ou como gírias ou extraídas das línguas nativas⁵⁰. O lunfardo, a gíria portenha, e, conseqüentemente, as letras de tango, tiveram uma grande influência destas palavras “gauchas”.

Os autores fazem, então, uma análise da obra dos principais autores de poesia “gaucha”, de Bartolomé Hidalgo, passando por Hilário Ascasubi, Estanislao del Campo e chegando até José Hernández, cujo poema “El gaucho Martín Fierro”, desde 1872, teria se convertido “en la cumbre de nuestra literatura y más allá del transcurso del tiempo, es una fuente en que siguen abrevando, todavía los argentinos de todos los niveles sociales y culturales” (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 92).

Em “Martín Fierro”, a imagem forte do “gaucho” contrasta com sua absurda exclusão social. O tratamento dado a ele só é comparável ao dado aos nativos pelos conquistadores espanhóis. Apesar da fenomenal vendagem do livro para a época, o reconhecimento por parte das elites não foi imediato, em função, em grande medida, da visão política do autor presente em sua crítica à situação do “gaucho”.

⁵⁰ Como a própria palavra “pampa”, que na língua *quechua* significa superfície plana.

Ironicamente, como apontam Martinez, Etchegaray e Molinari:

Su aparición [do poema] en forma simultánea con el ocaso del gaucho sirvió, paradójicamente, para que, algunos años después, muchos de los responsables de su desaparición física lo utilizaran en la reivindicación de su figura legendaria, como una bandera ante el avance de la inmigración gringa que comenzaba a preocuparlos.

Es que el reconocimiento de toda la poesía gauchesca, no sólo del Martín Fierro, en tanto significaba el reconocimiento de su protagonista, el gaucho, tuvo también un enorme sentido político. Es que el nuevo diseño de la Argentina, era el que correspondía a un país cuya riqueza se basaba en la producción del campo, una producción que se exportaba casi totalmente, en un todo de acuerdo con el papel asignado a nuestro país en el orden internacional vigente, pero que con la aparición de la inmigración masiva, las ciudades, sobre todo Buenos Aires, cambiaron su perfil rural por un perfil urbano. Esto generó, como decíamos, la necesidad de recrear un gaucho que ya no existía, y por lo tanto su ansia permanente de libertad ya no atentaba contra el sistema que lo había desplazado (2000, p. 101).

Neste sentido, o “gaucho” foi construído como um dos “mitos fundadores”, utilizando a expressão de Chauí (2000), da identidade nacional argentina. Gardel, como veremos no decorrer deste trabalho, utilizou-se largamente da imagem do “gaucho” na construção da sua própria imagem, o que foi, certamente, um dos elementos que o consagrou como um mito, através da união com a imagem já consagrada no imaginário argentino.

Outros elementos da cultura argentina destacados e que tiveram grande influência sobre o desenvolvimento do tango são o teatro e o “circo criollo”. Como afirmam os autores:

La importancia del circo en nuestro país y la estrecha relación con el nacimiento del teatro nacional resultan innegables. Es imposible desatar la fuerte ligación existente entre estas expresiones culturales y el fenómeno del nacimiento de la cultura del tango (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 108).

O desenvolvimento do “circo criollo” deu-se, especialmente, a partir das duas últimas décadas do século XIX. Aproveitando-se da popularidade da figura do “gaucho”, já construída anteriormente, na década de 1870, com “Martín Fierro”, inclusive no meio urbano, diversos circos utilizaram este personagem em suas apresentações, inicialmente em mímica, depois, com texto. A encenação teatral, centrada no “gaucho” acaba, também,

utilizando-se fortemente do personagem imigrante, o “cocoliche”⁵¹, apresentado de forma estereotipada. Outra figura utilizada no “circo criollo” foi a do “payador”⁵², considerado uma das bases de onde teria se originado o tango-canção.

O capítulo quatro do livro de Martinez, Etchegaray e Molinari é intitulado “Costumbres cotidianas”. Nele, analisam vários outros elementos da cultura argentina que tiveram influência sobre o tango. Entre estes elementos, destacam os jogos, as festas cívicas e religiosas, o carnaval, as corridas de touros e de cavalos, os esportes, as comidas (com ênfase no mate), os lugares de reunião (“pulperías” e “cafés”) (2000, p. 121-141). Estas manifestações culturais acabaram por se tornar representações nacionais argentinas. Perceba-se como se enquadram na “check list” proposta por Thiesse (2001/2002), citada anteriormente.

Nas canções interpretadas por Gardel, remete-se, freqüentemente, a várias destas representações da identidade nacional argentina. As mais freqüentes são o carnaval, as comidas e, principalmente, os lugares de reunião, espaço privilegiado, junto ao pampa e às “calles” de Buenos Aires, onde se desenvolvem as românticas histórias amorosas narradas nas letras das músicas.

Há, no imaginário social do Brasil e da Argentina, um contraste marcante entre as representações das identidades nacionais dos dois países. Este contraste se expressa, de forma significativa, nos estilos musicais que se tornaram símbolos de ambos: o samba e o tango.

Em sua tese de doutorado, Vianna (1995) analisa a transformação do samba em símbolo da identidade nacional brasileira. Ele retoma um encontro ocorrido em 1926, em que Gilberto Freyre veio pela primeira vez ao Rio de Janeiro e encontrou um grupo de “boêmios” e intelectuais da sociedade da época. Neste encontro, faziam-se presentes Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto (neto do presidente), Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha. O encontro reunia gente de diferentes classes sociais, etnias e regiões do Brasil e houve a discussão sobre uma outra identidade que se formava: a nacional.

⁵¹ Esta expressão designa o italiano “acriollado” e, também, a língua do italiano imigrado (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 118).

⁵² Com origem na Península Ibérica medieval, a “payada” ou desafio musical desenvolveu-se enormemente na região platina desde o período colonial.

Era uma “noitada de violão”, pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído, como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. O fato de tal encontro não se ter transformado em mito, e tampouco ser lembrado como algo extraordinário pelos participantes e seus biógrafos, só mostra que se acreditava realmente que uma reunião como aquela era algo banal, coisa de todo o dia, indigna de um registro mais cuidadoso (VIANNA, 1995, p. 20-21).

Este encontro retrata um microcosmo de um processo mais amplo que estava ocorrendo no Brasil da época: o de negociação e construção identitária. E, neste processo, havia uma diversidade de identidades que pensavam seu espaço dentro de uma identidade mais ampla que se massificava: a nacional. Nesta negociação, o samba teve papel central pois, justamente nesta época, ele deixa de ser representação das identidades populares, de negros, dos morros do Rio de Janeiro, e transforma-se em representação nacional.

O movimento modernista dos anos 20 já havia dado as bases de legitimação para a emergência de signos de segmentos populares, como suas representações musicais, como representações nacionais. Como analisa Wisnick:

Em 1928, Mário de Andrade, que dava cobertura teórico-ideológica aos compositores, propondo o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil, colocava a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição sine qua nom para o ingresso e a permanência do artista na república musical (1983, p. 142).

Esta legitimação se deu, inicialmente, no âmbito das elites e na música erudita. Porém, a circulação de idéias acabou fazendo com que ela se generalizasse para muito além destes segmentos. No Rio de Janeiro, conforme Vianna, já no início do século:

[...] podemos notar a descrição de uma sociedade contraditória que, “da boca para fora”, parecia condenar a cultura popular carioca, mas que aplaudia esta mesma cultura em sua vida cotidiana. Ou mesmo uma sociedade heterogênea, em que a condenação do brasileiro convivia com o aplauso a este mesmo brasileiro [...] (1995, p. 48).

Tal como o tango de Buenos Aires tornou-se signo da Argentina, o samba tornou-se signo do Brasil. Além disso, conforme Napolitano

Há um consenso entre os estudiosos do gênero que quero sublinhar: o samba não pode ser dissociado das práticas e hábitos musicais dos grupos pobres, negros e mestiços do Rio de Janeiro e, ao se transformar em forma de canção, conheceu um processo de apropriação e nacionalização, via rádio, ao longo dos anos 1930. Este processo não foi linear nem isento de conflitos entre

os diversos atores (jornalistas, cronistas, burocratas da cultura, músicos) (2006, p. 2.908).

Perceba-se que Napolitano, ao mencionar “pobres, negros e mestiços do Rio de Janeiro” refere-se às identidades populares, étnicas e regionais. Neste sentido, parece que ele teve a mesma apreciação que conduziu à organização dos capítulos desta tese, tendo que os próximos três referem-se, exatamente, a identidades construídas em relação à condição econômica, à etnicidade e à região.

Ainda, conforme Napolitano, a trajetória do samba como símbolo nacional tem sido reiterada na historiografia da música brasileira sob dois olhares teóricos distintos: um primeiro que considera que ocorreu uma “expropriação” cultural das classes populares (TINHORÃO, 1974; RODRIGUEZ, 1984) e, um segundo, que coincide com o olhar desta tese, que considera que houve um processo mais complexo de mediação cultural (WISNICK, 1983; MOURA, 1983). Consideramos, nesta pesquisa, ter sido, Carmen Miranda, figura fundamental em tal mediação.

Nos anos de 1930, apoiados pelo rádio, os revolucionários já dispunham dos meios e do contexto cultural adequado para uma homogeneização do país. O samba apresentava-se como estilo musical mais adequado para tornar-se o grande signo musical da nação:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam [...] sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem “tudo” a seu dispor para se transformar em música nacional (VIANNA, 1995, p. 109-110).

Ainda:

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Campanha Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o reino do Samba (1995, p. 127).

Apesar de Vianna se referir, nesta última citação, ao final do Estado Novo, ele enfatiza o processo de afirmação deste estilo musical como nacional no decorrer da década de 1930.

Assim como, no Brasil, o samba desceu os morros, o espaço dos excluídos da capital, para tornar-se símbolo nacional, na Argentina, o tango saiu das “orillas”, o espaço dos excluídos desta outra capital, com o mesmo fim. Em recente estudo sobre a identidade nacional argentina, Aguinis afirma:

O tango gerou cultores que lhe deram brilho e variedade, Modelou amplos retalhos da alma coletiva com os sucessivos personagens que foram se formando no futuro da nação. Perambulou pelos arrabaldes, ganhou os salões, entrou no cinema e conquistou o gosto popular como um irmão gêmeo do jazz. Havia verdade no jazz e no tango da primeira metade do século XX. Ambos vieram do chão de terra batida e de uma dor tão profunda que tirava o fôlego. [...] o tango apresenta eloqüentes indícios da nossa mentalidade. Do atroz encanto de ser argentino. Expressa rancor, medo, tristeza, picardia (2002, p. 59-61).

Da mesma forma que o samba, o tango circulou por diferentes identidades associadas à classe, etnia, religião, tornando-se representação nacional. A aceitação do samba e do tango como representações nacionais não foi algo simples ou apenas obra da propaganda de algum governo, mas resultado de um amplo processo de negociação, de lutas simbólicas e de afirmação de algumas das identidades em relação a outras.

2.2 A INFLUÊNCIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSAS

O contexto em estudo é diferente do qual os primeiros teóricos europeus começaram a discutir teoricamente a nação. É o Brasil e a Argentina dos anos 10 aos 30, onde existem outras formas mais eficientes de difusão de representações do que as do século passado. Referimo-nos especialmente aos meios de comunicação de massa e à propaganda. Como afirma Backzo:

A invenção de novas técnicas, bem como o seu refinamento e diferenciação, implicavam a passagem de um simples manejo dos imaginários sociais à sua manipulação cada vez mais sofisticada e especializada. A partir desse momento, a história do *savoir-faire* do domínio dos imaginários sociais confunde-se, em grande parte com a *história da propaganda* [...] (1985, p. 300).

E, neste estudo, analisamos, em um contexto fortemente influenciado por meios como as gravações em discos, o rádio e o cinema. Assim, como ainda afirma Backzo:

Como já observamos, os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida. Por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam extraordinariamente as funções performativas dos

discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam. Tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas também, e sobretudo, à formação daquilo a que se dá o nome, à falta de melhor, de “cultura de massa”. Tecem-se ao nível desta última relações extremamente complexas entre informação e imaginação (1985, p. 313).

Estes meios de comunicação têm uma grande importância no sentido de tornar as representações sobre a nação não mais restritas a um público letrado, mas difundidas pela totalidade da população. Assim, as lutas simbólicas em torno da construção da identidade nacional dos dois países tiveram os meios de comunicação de massas, emergentes no Brasil e na Argentina exatamente neste período, como espaço privilegiado. Morin analisa o desenvolvimento destas novas possibilidades tecnológicas de comunicação sendo utilizadas, dentro do capitalismo, para o desenvolvimento de um novo setor da economia:

Depois das matérias-primas e das mercadorias de consumo material, era natural que as técnicas industriais se apoderassem dos sonhos e dos sentimentos humanos: a grande imprensa, o rádio e o cinema os revelam e, por conseguinte, a considerável rentabilidade do sonho, matéria-prima livre e etérea como o vento, que basta formar e uniformizar para que atenda aos arquétipos fundamentais do imaginário. O padrão tinha que se encontrar um dia com o arquétipo, os deuses tinham que ser fabricados um dia, os mitos tinham que se tornar mercadoria (1989, p. 77).

Hobsbawm, ao analisar o nacionalismo pós-1918, aponta para a importância que os novos meios de se expressar nas sociedades modernas e urbanizadas tiveram neste contexto. Dois deles, salienta, merecem destaque:

O primeiro, que requer poucos comentários, foi o surgimento da moderna comunicação de massa: imprensa, cinema e rádio. Por esses meios as ideologias populistas podiam ser tanto padronizadas, homogeneizadas e transformadas quanto, obviamente, podiam ser exploradas com propósitos deliberados de propaganda por Estados ou interesses privados. [...] Mas a propaganda deliberada quase certamente era menos significativa do que a habilidade de a comunicação de massa transformar o que, de fato, eram símbolos nacionais em parte da vida de qualquer indivíduo e, a partir daí, romper as divisões entre as esferas privada e local, nas quais a maioria dos cidadãos normalmente vivia, para as esferas pública e nacional (1990, p. 170).

A partir desta afirmação, Hobsbawm levanta o exemplo do rádio, e mais tarde da televisão, através da transmissão do Natal da família real inglesa, no processo de transformação desta família em símbolo da identidade nacional inglesa. O autor menciona, ainda, o espaço que ocuparam os esportes nas transmissões das rádios e sua influência sobre a construção do nacional.

No caso do Brasil e da Argentina, apesar de os esportes também terem tido grande importância na construção da identidade nacional, foi, talvez, a música, o principal elemento transmitido através deste meio de comunicação que rompeu com os limites entre os espaços público e privado e tornou-se emblemático nesta construção. Na música e no esporte emergiram, através destes novos meios de comunicação de massas grandes ídolos populares que, neste momento, tiveram espaço na negociação da identidade nacional⁵³.

Ao focalizarmos as músicas interpretadas por Carmen Miranda e Carlos Gardel, focalizamos especialmente três meios de comunicação: a indústria fonográfica, o rádio e o cinema⁵⁴. É, contudo, através do primeiro meio citado que temos, nos dias atuais, a maior parte das fontes utilizadas nesta pesquisa. Este meio, também, permitiu a reprodução de músicas nas emissoras de rádio trazendo a presença dos ouvintes, intérpretes que estavam ausentes. Obviamente, apesar de tanto Carmen Miranda quanto Carlos Gardel terem participado de vários programas de rádio, eles não podiam estar em todas as emissoras nas quais os ouvintes pediam suas músicas, havendo a sua reprodução através dos discos de 78 rotações.

⁵³ Morin analisa a emergência dos ídolos através dos meios de comunicação, situando-a em nível mundial. Conforme este autor, apesar da emergência dos ídolos ter se tornado “uma instituição própria ao grande capitalismo” (1989, p. 74), por abrir um novo mercado de produtos culturais para o consumo de massas e fomentar o consumo, também foi utilizado na Rússia socialista a partir do stalinismo, criando ídolos associados ao regime político e valorizando a identidade socialista.

⁵⁴ O sucesso do filme, bem como o próprio sucesso de Carmen e Gardel, está associado ao discurso fílmico representar determinados desejos de identidades de uma época. O cinema reproduz a imagem em movimento e, sob esse aspecto, distingue-se da fotografia, que é estática e congela o movimento, operando um corte no tempo. O cinema é uma arte que cria a ilusão de reproduzir a vida tal qual ela é, colocando uma tela imagens que tem valor de realidade, como se estivéssemos olhando para o real, não uma representação sua. O espectador do cinema tem a impressão exata de estar participando dos acontecimentos, como uma testemunha. Assim, como afirma Puhl, em sua tese de doutorado sobre cinema: “O realismo procurado nas realizações cinematográficas tem por objetivo único dar credibilidade à representação. O Cinema escamoteia, esconde seus produtores, ou seja, o grupo social que o produz, do mesmo modo como esconde os truques de filmagem. Com isso, fortalece a sensação de participação direta do público no que ele está vendo na tela” (2003, p. 40). A industrialização do cinema acarretou algumas mudanças, com a formação de grandes companhias produtoras e distribuidoras, denominadas “estúdios”. As obras cinematográficas precisaram ser padronizadas dentro de uma perspectiva capitalista de produção, ou seja, o que antes era feito quase artesanalmente pelo diretor foi racionalizado e transformado, quase, em linha de montagem (2003, p. 41). Em termos cronológicos, pode-se considerar exatamente este período entre a Primeira Guerra Mundial e o Entre Guerras o momento em que este processo de racionalização ocorre na Europa e nos Estados Unidos e em que, em grande medida, seguindo padrões europeus e americanos, desenvolve-se o cinema no Brasil e na Argentina.

O cinema⁵⁵, no caso de Carmen Miranda e de Carlos Gardel, também foi um meio que reproduziu, em geral, canções⁵⁶ que já haviam feito sucesso e tido ampla venda na indústria fonográfica. Em suas trajetórias, estes artistas atuam essencialmente em musicais nos quais se destacava sua performance interpretando canções de sucesso. A filmografia de ambos se estende basicamente durante os anos de 1930⁵⁷ e em musicais.

Neste sentido, ao abordarmos as canções interpretadas por Carmen e Gardel, acabamos seguindo suas gravações musicais, estabelecendo relações com a reprodução ou novas interpretações destas gravações no rádio e no cinema quando adequado. Ao analisar o desenvolvimento da indústria fonográfica, Dias aponta para o fato de que ela se mantém, no cenário para a produção industrial de música, por mais de um século até os dias atuais. O desenvolvimento do mercado fonográfico deu-se a partir do disco de Berliner (78

⁵⁵ Ao propor elementos para análise das representações cinematográficas, Betton classifica os elementos da linguagem cinematográfica em dois níveis: o tempo e o espaço. Em relação ao primeiro, ele acredita que: “O domínio da escala de tempo é um dos procedimentos mais notáveis do Cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida” (1987, p. 17). Neste sentido, o tempo, no cinema, pode ser adaptado às necessidades do sentido que se pretende construir. Em relação ao espaço, Betton comenta: “Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado, um universo fílmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais – a imagem é um transporte no tempo, mas também é um transporte no espaço” (1987, p. 29). Neste sentido, o espaço do filme não é apenas um quadro em duas dimensões. Ele é vivo ligado à trama e aos personagens que nele transitam. Ele possui um valor dramático e psicológico. Betton, também, acredita que o primeiro plano é um dos elementos essenciais da linguagem cinematográfica. Os diretores dele se utilizam para evidenciar os objetos e atores que são privilegiados na trama do filme. Também, os ângulos e níveis de aproximação da câmera estão relacionados ao significado que se pretende dar à cena. Outro elemento importante a salientar é a iluminação. Ela, conforme Betton, é “quase um ator”, tal sua importância na construção de significado no filme. Outro elemento fundamental do cinema analisado por Betton, e que se refere especificamente a esta tese, é o som. O autor afirma que o som completa e reforça a imagem. Para além disso, percebo que os efeitos sonoros, a entonação e timbre das vozes, além, obviamente, das músicas, precisam ser combinadas na análise do filme sendo que podem alterar, enfatizar ou, até, contradizer o que está sendo dito e mostrado. Betton afirma que a música serve para gerar uma atmosfera propícia para o desenvolvimento da história, além de ampliar os efeitos visuais (1987, p. 48). Identifico, porém, que os filmes analisados de Carmen e Gardel não se enquadram nesta afirmação de Betton. Isso ocorre porque – obviamente temos que fazer uma análise caso a caso – em geral a música é o centro dos filmes destes dois artistas. Em seus filmes, Carmen e Gardel atuam como cantores. Ocorre uma inversão do proposto por Betton pois a música tem valor em si. É ela que estabelece a lógica da cena, que define o cenário, a postura e os gestos dos artistas, a posição da câmera entre os vários outros aspectos do filme. Por serem cantores, Carmen e Gardel atuaram, essencialmente, em filmes musicais, nos quais a música tem esta relevância muito maior.

⁵⁶ Em relação à análise das representações musicais, José Miguel Wisnik (1989) e Luiz Tatit (1997) fazem uma análise aprofundada dos diversos elementos musicais e a possibilidade de interpretação destes. Dentre os principais elementos estéticos que podem influenciar no significado da música temos a harmonia (seqüência de acordes que pode causar diferentes sensações, como angústia e tranquilidade, associando estas sensações ao significado do texto). Outro elemento importante é o tipo de instrumentos usados. O timbre dos instrumentos trazem, em si, grande significado para a interpretação (por exemplo a presença de grande quantidade de percussão pode aumentar a intensidade do significado, enquanto que a presença de violinos podem aumentar o teor emocional). Também o gênero musical (samba, rock, sertanejo, etc.) nos dá indícios de interpretação, especialmente por nos indicar a que tipo de público está direcionada cada peça musical.

⁵⁷ Carmen teve uma participação como figurante em um filme da década de 1920, enquanto Gardel atuou no filme mudo “Flor de durazno”, em 1917.

rotações), que permitia a reprodução em larga escala de uma mesma matriz gravada⁵⁸. Até a década de 1930:

[...] as grandes companhias fabricantes de cilindros e discos incumbiram-se, também, dos aparelhos leitores. Eram cinco as empresas dominantes no cenário internacional: no setor de cilindros Edison-EUA e Pathé-França; no de discos Victor Records – EUA e Gramophone – Inglaterra, Alemanha e França, e nos dois setores, Columbia-EUA. Com o desaparecimento do fonógrafo e dos cilindros, as empresas que os fabricavam se adaptaram rapidamente à produção do gramofone e dos discos, com exceção da Companhia Edison, que se retirou do mercado (2000, p. 35).

É, exatamente, através da indústria fonográfica, já na época do disco e do gramofone, que Carlos Gardel e Carmen Miranda experenciam sua grande emergência e vendagem, consagrando-os junto ao grande público e fazendo com que a indústria cinematográfica também os procurasse. Suas participações no rádio se deram simultaneamente ao sucesso em vendagem de discos.

Ao analisar o desenvolvimento dos meios de comunicação na Argentina, Sarlo aponta para o impacto do rádio no imaginário social, o qual reside na própria natureza deste meio de comunicação:

Se habla permanentemente del “milagro” de la radio, y la metáfora más que a una exageración entusiasmada responde a la realización práctica de un mito: comunicar-se con lo que no se ve, superar los límites de la materialidad corporal de los sentidos, algo que en la imaginación colectiva se vinculaba a lo para-normal y no a lo meramente científico-técnico. La radio, imaginariamente, tiene un poder relacionado con lo inmaterial: sus ondas son invisibles tanto para quien las emite como para quien las recibe; la traducción de impulsos eléctricos en impulsos sonoros y viceversa no necesita ser conocida en sus reglas para acceder a su disfrute [...] (2004, p. 115).

No Brasil, as primeiras experiências com rádio datam de 1922, enquanto a sua massificação data da década de 30, justamente o período varguista, enquanto, na Argentina, esta massificação se deu anteriormente, associada ao poder de consumo da sociedade argentina. Conforme Haussen:

Na Argentina [...] a indústria de equipamentos radiofônicos desenvolveu-se mais velozmente que a brasileira, bem como o contexto sócio-econômico e cultural era diverso. [...] No final da década de 20, havia no Brasil 19 emissoras em funcionamento enquanto que na Argentina, um país com um número bem menor de habitantes e com uma extensão territorial inferior à brasileira, 36 emissoras já estavam instaladas. E não era só no número que se

⁵⁸ Conforme Dias, já em 1900 a Berliner Gramophone Company oferecia um catálogo de 5 mil títulos e, em 1903, declarava lucros de um milhão de dólares (2000, p. 34-35).

estabelecia a diferença: esta ocorria também na publicidade, na tecnologia e no conteúdo.

Enquanto no Brasil a programação de cunho educativo e cultural permaneceu por mais tempo, com as emissoras sendo constituídas como radioclubes ou radiosociedades, na Argentina a influência da publicidade começou bem mais cedo. [...] já em dezembro de 1922 surgia a primeira emissora comercial, a “LOX Rádio Cultura”, de Buenos Aires (2001, p. 25).

Conforme Collier, a indústria fonográfica havia se desenvolvido na Argentina desde a década de 1910 e, o rádio, desde 1920:

Las emisoras de radio – las *broadcastings*, como las llamaban entonces los argentinos – proliferaban en Buenos Aires y las otras ciudades principales: se instalaron más de cincuenta entre 1920 y 1928. Así los horizontes del entretenimiento popular, ya ampliados por el fonógrafo, se ampliaron aun más, en un último hito antes de la era de la televisión. La Argentina estaba convirtiéndose en una “sociedad de masas” con sus correspondientes entretenimientos masivos. Era inevitable que el dúo de cantores más famoso del país saliera al aire tarde o temprano. [...] (1988, p. 101).

Enquanto a década de 20 já assistia, na Argentina, à rádio comercial, no Brasil, a regulamentação para propaganda veio apenas com a época de Vargas, em 1932. Foram justamente os anos 30 que assistiram, no Brasil, à emergência deste novo meio de comunicação de massas. Em 1937, havia 63 estações de rádio e 357.921 aparelhos no Brasil, sendo que nos primeiros anos do Estado Novo este número duplicou (CAPELATO, 1998, p. 77). Isso significa que existia, neste período, mais de um rádio para cada cem brasileiros (e leve-se em consideração que se tornava costume, na época, várias pessoas se reunirem ao redor do rádio para ouvi-lo, o que torna estes números muito mais significativos⁵⁹). Como afirma Backzo:

[...] os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida. Por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam extraordinariamente as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam. Tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas também, e sobretudo, à formação daquilo a que se dá o nome, à falta de melhor, de “cultura de massa”. Tecem-se ao nível desta última relações extremamente complexas entre informação e imaginação (1985, p. 313).

⁵⁹ A presença cada vez maior do rádio na vida destes grupos populares é apresentada, de forma muito ilustrativa, na canção “Meu rádio e meu mulato”, choro que Carmen gravou no dia 2 de maio de 1938: “Comprei um rádio muito bom à prestação / Levei-o para o morro e instalei-o no meu próprio barracão / E toda a tardinha quando eu chego p’ra jantar / logo ponho o rádio p’ra tocar / E a vizinhança pouco a pouco vai chegando / e vai se aglomerando o povaréu lá no portão [...]”.

O fenômeno do rádio teve uma influência fundamental sobre o imaginário da sociedade argentina a partir dos anos 20 e da sociedade brasileira a partir dos anos 30⁶⁰, inaugurando um período de novos ídolos nacionais, os cantores do rádio, tão bem analisados por Lenharo, no livro “Cantores de Rádio” (1995).

Juntamente ao rádio, outra nova tecnologia, o gramofone, auxilia na difusão e massificação da música. Carmen e Gardel também estiveram entre os primeiros maiores vendedores de discos do Brasil e da Argentina. Da mesma forma que os aparelhos de rádio, os gramofones também chegaram inicialmente às casas das elites e, no decorrer da década de 30 passaram por um processo de massificação, apesar de nunca terem chegado aos níveis de vendas dos aparelhos de rádio.

Briggs e Burke, ao analisar a chegada dos gramofones, em nível mundial, às casas das famílias com um determinado poder aquisitivo, afirmam: “O gramofone tomou o lugar do piano nas casas, não totalmente, no início, mas era um objeto diferente que tinha uma imagem muito familiar associada à música: a de um cachorro ouvinte (2004, p. 186).

Com a rádio comercial na Argentina dos anos 20 e no Brasil dos anos 30, a popularidade afirmava-se cada vez mais fundamental para as emissoras de rádio. Para obtê-la, as emissoras disputavam entre si pelos melhores programas e pela presença dos artistas mais famosos. Assim, a Record, de São Paulo, que concorria com a Educadora e a Tupy, fazia questão de promover anualmente temporadas com Carmen Miranda. No Rio de Janeiro a principal concorrência se dava entre as emissoras Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, que foi criada em 1936 mas, já no final da década de 30, tinha audiência similar à sua concorrente.

Esta popularidade do rádio já é percebida, no caso argentino, na década anterior. Conforme Haussen:

Na Argentina, os aparelhos de rádio a válvula ampliavam consideravelmente a audiência (e as vendas), e o novo invento mudava os hábitos cotidianos. À noite, era comum os vizinhos chegarem às casas que tinham receptor para escutar os cantores famosos de então. “Mi noche triste”, que havia sido conhecida em 1917, começava a se tornar uma melodia popular.

⁶⁰ Em 1923, tinha sido inaugurada a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Até o início dos anos 30, com 21 emissoras instaladas no país, sua programação consistia, especialmente, de música erudita e palestras culturais (no sentido de “alta cultura”). Apesar do crescente número de emissoras, os primeiros programas de grande audiência só surgiram depois da Revolução de 30. É justamente a partir do final dos anos 20 que os músicos das camadas populares do Rio de Janeiro começam a apresentar seus sambas e seus batuques dentro da programação.

E, em 1925, apresentava-se pela primeira vez no rádio aquele que viria a se tornar um mito: Carlos Gardel (2001, p. 27).

Gardel, que nascera na mesma época em que nascia o tango (em 1890), desenvolveu sua carreira na mesma época em que nascia o rádio na Argentina. Tanto ele quanto Carmen são pioneiros ídolos do rádio, sendo a primeira geração de artistas que servem como referência nacional, atravessando uma diversidade enorme de grupos sociais, na construção de uma identidade coletiva. No caso dele, Collier afirma:

Hay que agregar que la carrera de Gardel en si misma es altamente ilustrativa de los contornos de la cultura popular de las “sociedades de masas” que entraban en vías de formación a principios de este siglo. En esta época senota, a grandes rasgos, en lo que al arte popular se refiere, una división cada vez más nítida entre los “creadores”, los “empresarios” u “organizadores”, y los “consumidores pasivos” (es decir, el público) [considerando-se a relatividade da passividade destes, conforme fizemos anteriormente, na medida em que o consumo também é um mecanismo de poder e de negociação na definição da cultura que será produzida]. Hay un proceso rápido de comercialización y (a largo plazo) de internacionalización. Es un proceso, sin duda, que empezó antes de la vida de Gardel, pero que se afianzaba y se endurecía notablemente con la aparición del disco fonográfico (décadas de 1900 y 1910), de la radiodifusión (década de 1920), y del cine sonoro (década de 1930) (1988, p. 10-11).

Desta forma, a comercialização do rádio implicava na busca por audiência e, em função disso, as emissoras executavam cada vez mais a música popular, a qual ocupou espaço fundamental, especialmente no gosto dos novos grupos urbanos emergentes. Neste sentido, concordamos com Tinhorão quando afirma que, durante os anos 30, no Brasil, firmou-se

[...] comercialmente o samba-canção, representando uma média do gosto nacional, desde o tempo das modinhas ia revelar-se também um sucesso pois, como a música para se ouvir e cantar, vinha a atender a uma exigência do lazer das massas urbanas, junto a um público sem maiores perspectivas de diversão que os programas de rádio (1974, p. 154).

Caso semelhante ocorreu na Argentina, em que o tango se afirmava no rádio através do gosto dos segmentos das massas urbanas. E é, justamente, este novo meio de comunicação que consagrou Carmen e Gardel em nível nacional.

Da mesma forma que Gardel, Carmen, representa, no Brasil o momento de emergência dos meios de comunicação que permitem a produção de artistas que se tornam grandes ídolos nacional e produzem um consumo de seus produtos culturais nunca antes imaginado. O tango é ligado a três formas artísticas: a música, a dança e o canto. É nesta

última manifestação que as letras das músicas, a poesia, se torna fundamental. Gardel também traz, consigo, outro marco: o de ter iniciado o “tango-canción”.

Es lugar común en la historia del tango, dar simbólicamente como fecha de nacimiento del tango-canción, la grabación que en 1917 realizó Carlos Gardel de “Mi Noche Triste”. [...] Paralelamente, el genio de Carlos Gardel va estableciendo una forma de cantar el tango, que prácticamente canonizada, ha llegado intacta hasta hoy (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 172-179).

Em 1920 foi inaugurada de forma oficial, em Buenos Aires, a radiodifusão. Como narram Barsky e Barsky:

Si bien con la aparición del disco se había dado el puntapié inicial para llevar la diversión a los hogares, será recién con la difusión de la radio cuando se modificarán sustancialmente las formas de esparcimiento. [...] De la mano del doctor Enrique Telémaco Susini y sus ayudantes, Buenos Aires escuchó por primera vez una transmisión radial [...] Quedó inaugurada así la primera emisora, Radio Argentina, que sería pionera en Sudamérica y el mundo (2004, p. 361).

Gardel teve suas primeiras apresentações no rádio a partir de 1924, ainda na companhia de Razzano. No Brasil, a radiodifusão também iniciou-se pouco depois. Em 1923, o rádio foi inaugurado no Rio de Janeiro. A Rádio Sociedade, comandada por Roquete Pinto, colocava-se na perspectiva de educar a população. Conforme Garcia:

A programação era feita de improviso, não havia programas e horários fixos, muito menos pessoal especializado. E para o artista que se apresentava, o sentido profissional praticamente inexistia, a única vantagem era poder ser ouvido para além de um local público. Todavia, com a crescente venda de aparelhos, teve origem a competição pela audiência, abrindo caminho para a profissionalização e a popularização da programação. Em 1927, surgiu no Rio de Janeiro a PRA-9, de propriedade de um comerciante, o senhor Antenor Mayring Veiga, e a PRAX, pertencente à Philips, fabricante de rádio.

Tímido, o rádio ia oferecendo à canção popular um novo espaço para sua expressão. [...]

Em 1932, ia ao ar o programa de rádio que daria início ao formato popular das emissoras, o Programa Case. Realizado pelo, até então, vendedor de rádios da marca Philips, Ademar Casé (2004, p. 32).

Inicialmente, seu programa tinha uma parte destinada para a música erudita e, outra, à música popular. Contudo, em função da pressão do mercado, mais especificamente, da quantidade de telefonemas para a emissora pedindo músicas populares, a programação erudita foi-se reduzindo. Assim:

A popularidade do rádio mobilizou a indústria fonográfica. De início as multinacionais da canção importavam matrizes e prensavam o disco no Brasil, barateando o custo. Mas de olho no consumidor que aos poucos impunha sua escuta ao mercado, passaram a investir nos cantores populares nacionais. A primeira fábrica de discos surgiu no Brasil em 1913. Com equipamento importado da Alemanha, Frederico Finger dava início às gravações mecânicas. Em 1927 chegava, ao Brasil, as eletrolas, sistema elétrico de gravações, contribuindo com mais tecnologia e apurando a reprodução dos sons. Estabeleceram-se no país a alemã *Odeon*, seguida das concorrentes norte-americanas *Brunswick*, pela qual Carmen gravou seu primeiro disco, *Victore* e *Columbia*. Com esse novo sistema de gravações, não era mais preciso gritar para que a voz pudesse ser reproduzida. O que se traduziu numa oportunidade para aqueles cantores [como Carmen] que, embora não tivessem uma voz possante, eram excelentes intérpretes (GARCIA, 2004, p. 33).

Neste sentido, Carmen e Gardel estavam precisamente desenvolvendo suas carreiras no momento da emergência do rádio e da indústria fonográfica em seus países. Este foi um dos elementos mais fundamentais responsáveis pelo fato de, ambos, terem se tornado, além de ídolos populares, marcos, modelos, balizas das identidades nacionais de ambos os países.

No caso de Carmen, em 1929 foi apresentada ao compositor Josué de Barros, que foi quem a ensaiou e a levou para apresentações no rádio e para a indústria fonográfica. Era recente, no Rio de Janeiro, a instalação de algumas gravadoras como a Odeon, a Columbia, a Victor e a Brunswick. Neste mesmo ano de 1929, Josué a levou para se apresentar ao diretor artístico da desta última gravadora⁶¹.

A Brunswick gravou Carmen. Porém, com a demora no lançamento do disco, Josué de Barros e a cantora foram procurar outra gravadora recém chegada ao Brasil: a Victor. Foi por esta gravadora que, em janeiro de 1930, Carmen lançava seu primeiro disco com as canções “Triste jandaia” em um lado, e “Dona Balbina” no outro. Contudo, foi com o disco seguinte lançado também pela Victor, com a música “Taí”, que Carmen teve seu “estrelato”. A canção que a tornou referência de sucesso nunca antes obtido era do compositor Joubert de Carvalho. A interpretação de Carmen, porém, foi elemento fundamental para o sucesso da canção. Apesar de não ter tido formação escolar em música, ela tinha um estilo próprio já desde o início, talvez aprendido no cotidiano de sua vida na Lapa, entre tantos músicos boêmios com os quais conviveu. E Carmen logo impôs este

⁶¹ Conforme o biógrafo Ruy Castro, apresentar Carmen a todo mundo tornou-se, para Josué, uma obsessão: “E Josué tinha de lidar com as gafes que ela [inexperiente, apenas com 20 anos] cometia. No corredor da Brunswick, a caminho do estúdio onde gravaria as duas músicas, Carmen passou por um homem alto e gordo, com uma barrica intransponível, e que ela nunca vira. Deu-lhe uma palmadinha na pança e comentou, com linda desfaçatez: ‘Chope, heim?’”. O gordo era o alemão presidente da companhia” (2005, p. 48).

estilo em suas gravações, freqüentemente em detrimento do que os compositores haviam anteriormente pensado para elas. Conforme Castro, por exemplo, Joubert de Carvalho tentou orientar a interpretação de Carmen em “Taí”. Ela, porém, respondeu:

“Não precisa me ensinar, não, que, na hora da bossa, eu entro com a boçalidade”. E, captando um certo choque no rosto do educado Joubert, logo se corrigiu: “Desculpe, mas sou assim mesmo, meio desabrida!” (2005, p. 52).

Apesar de terem sido contemporâneos e se conhecido pessoalmente, a trajetória artística de Gardel já vinha se desenvolvendo muito antes da de Carmen. Gardel começou sua trajetória de sucesso fazendo uma dupla com o cantor José Razzano, desde 1911. A dupla já era identificada como de grande importância no cenário artístico “criollo” antes do estrondoso sucesso individual de Gardel. Como analisa Collier:

Las canciones criollas ya se habían consolidado como parte del repertorio de variedades. Gardel y Razzano, líderes indiscutidos en la especialidad, eram ahora frecuentemente imitados por artistas menores. Su asombroso ascenso a la cima pronto quedó confirmado por indicios importantes. Durante su primera temporada en el Empire, los cantantes habían grabado sus primeros discos para el nuevo sello Nacional-Odeon, creado por Max Glucksmann, un individuo poderoso en la creciente industria discográfica argentina. Los discos ya se estaban convirtiendo en una parte esencial de la vida cotidiana, un factor que expandía enormemente los horizontes del entretenimiento popular, y los horizontes financieros de artistas como Gardel y Razzano (1988, p. 65).

Apesar da trajetória artística de Gardel ter se desenvolvido pouco mais de uma década antes da de Carmen, ambos tiveram a oportunidade de estar no exato momento de emergência da indústria fonográfica, dada a ligeira diferença cronológica com a qual isso ocorreu em ambos os países. Gardel gravou pela primeira vez em 1913, por um breve período através da Columbia. A maior parte de sua carreira, porém, gravou pela Odeon e, no final de sua vida, foi para a Victor (na mesma época em que Carmen gravava por esta gravadora, no Brasil).

O repertório gravado por Gardel no começo de sua carreira é essencialmente baseado na música “gaucha” e folclórica argentina. Somente a partir de 1923 que o tango torna-se o estilo mais interpretado por ele, sem abandonar por completo seu estilo anterior.

Tal como Carmen, Gardel desenvolvera um estilo próprio de interpretação e era responsável pela escolha de seu repertório. Barsky e Barsky identificam cinco estilos de interpretação de Gardel: o “estilo de queja”, que, quando a letra requer:

[...] su voz se transforma en una suerte de lamento, simula el llanto y toda la coloratura se oscurece. Gardel utilizaba este estilo para aquellas canciones – tangos, sobre todo – de neto corte dramático, donde la historia contada abundaba en pesares y sinsabores [...] (2004, p. 479).

Outro estilo era o “picaresco”: “Si la letra estaba cargada de intenciones burlescas y graciosas, abundará la entonación más ‘blanca’, con Gardel modulando las palabras con una sonrisa para lograr un efecto más liviano y simpático (2004, p. 479).

No estilo romântico: “[...] Gardel navegaba entre las aguas de la tristeza y la risa; la voz suena más relajada y natural, menos trabajada con cuanto a la búsqueda de golpes de efecto” (2004, p. 479).

Para as canções “gauchas”, Gardel tinha um “estilo campero”: “En estos casos el cantor imita la forma de hablar del gaucho, con sus expresiones características [...]” (2004, p. 479).

Ainda, um estilo internacional, adotado especialmente em suas interpretações de canções em outras línguas que não o espanhol, o que ocorreu principalmente nos anos 1930, em sua trajetória internacional.

2.3 A PORTUGUESA BRASILEIRA E O FRANCÊS ARGENTINO: CARMEN MIRANDA E CARLOS GARDEL COMO ÍDOLOS NACIONAIS

As trajetórias artísticas de Carmen Miranda e Carlos Gardel em muito se confundem com a trajetória das construções imaginárias sobre o Brasil e a Argentina feitas em seu tempo. Mais do que isso, Carmen e Gardel foram “depositários dos sonhos”⁶², das expectativas, das esperanças de amplos segmentos da população dos países que representaram. Ainda, Carmen e Gardel aceitaram e se colocaram como receptáculo destas expectativas, incorporando às suas canções, à sua imagem, à sua performance, representações que estes segmentos da população buscavam ver neles. Em uma época em que não existia pesquisa de marketing, Carmen e Gardel souberam captar os desejos de sua época e apresentar, ao seu público, a imagem que esperavam ver, tornando-se ídolos de amplos segmentos sociais.

⁶² Utilizando a expressão empregada por Mendonça (1999, p. 12).

Ao se trabalhar com o conceito de ídolo, identifica-se uma importante obra filosófica associada ao tema: o “Crepúsculo dos ídolos” (NIETZSCHE, 1976). O título foi traduzido, ao português, diretamente do alemão: “Götzen-Dämmerung”. A palavra “götze” [ídolo] foi utilizada por Nietzsche, em uma crítica ferrenha ao cristianismo, para identificar as falsas crenças que iludem as pessoas. Contudo, Nietzsche vai além do cristianismo, afirmando que:

O juízo moral pertence, como o juízo religioso, a um grau de ignorância em que a noção da realidade, a distinção entre o real e o imaginário não existem, de modo que em tal grau a palavra verdade serve para expressar coisas que hoje chamamos de imaginação (1976, p. 49).

Esta idéia de Nietzsche, acerca do real ser indissociável do imaginário, mais ainda, algo definido a partir do imaginário, data do final do século XIX, mas é algo presente nas questões mais atuais da historiografia e idéia compartilhada no âmbito da Nova História Cultural. Esta corrente historiográfica postula uma não oposição entre o real e o imaginário, mas uma indissociabilidade entre ambos, um sendo construído através do outro.

Nesta perspectiva, Nietzsche enfoca seu pensamento na desconstrução dos “ídolos” do mundo cristão-filosófico-ocidental, numa perspectiva de analisar o mundo imaginário a partir do qual tal noção de realidade foi construída. Nesta desconstrução, Nietzsche chega à máxima: “Como? O homem seria tão-somente um equívoco de Deus? Ou seria Deus apenas um equívoco do homem?” (1976, p. 10).

A palavra ídolo, em alemão, “götze”, tem a mesma raiz da palavra Deus, “Gott”. Neste sentido, existe uma associação entre ídolo e Deus. O ídolo seria algo ou alguém endeusado. A imagem do crepúsculo, do anoitecer, do escurecer (no alemão: “Dämmerung”) é utilizada, por Nietzsche, justamente, para identificar este processo de desconstrução que, em certa medida, também significa destruição dos ídolos.

Morin (1989) utiliza a expressão “estrela” para falar destes ídolos produzidos pela indústria cinematográfica (mas pode-se utilizá-la, também para os ídolos produzidos pela indústria fonográfica e radiofônica). Ao analisar a vontade coletiva de se tornar uma “estrela”, identifica uma série de elementos que possibilitam a realização deste sonho.

Sendo, a “estrela”, única, não é possível que todos se tornem estrelas, até porque são necessários muitos fãs para apenas um ídolo⁶³.

Em seguida, o autor identifica que não é o talento que garante o sucesso. Pessoas muito talentosas ficaram no esquecimento, assim como pessoas sem grande talento tornaram-se ídolos. O que, então, torna, alguém, um ídolo, um fenômeno de sucesso?

Morin conclui:

O acesso ao estrelato depende do acaso. Este acaso é uma sina, esta sina é uma graça.

Nenhuma receita, portanto. Os manuais com títulos promissores (*Serás uma estrela, Como tornar-se uma estrela de cinema* etc.) deixam isso claro. O que importa em primeiro lugar: o dom. O dom, isto é, o dom intrínseco, que é também miraculoso, transcendente: o dom da graça.

A beleza e a juventude são as primeiras condições da graça. Diante desta qualidade os *Serás uma estrela* convidam as pretendentes a desenvolver sua beleza, a explorar o mais rápido possível a juventude.

[...] Gentilhomme lembra que o atrevimento é eficaz (“talvez acabem contratando você só para se desembaraçarem de uma mala sem alça”); alerta contra o “teste do sofá”, mas constata que “as grandes vedetes praticam uma intimidade muito ousada com certos membros da alta sociedade”. Todos os meios são válidos para uma causa tão nobre. Tornar-se uma estrela justifica-se como uma questão de Estado, como o sucesso supremo, que transforma o arrivismo em ambição, e a ambição em grandeza da alma (MORIN, 1989, p. 35).

Desta forma, ele mostra a vontade presente em uma grande quantidade de pessoas de tornarem-se ídolos, talvez como Carmen e Gardel. Para este fim, várias estratégias são traçadas, manuais publicados, condições básicas identificadas. Contudo, a fórmula do sucesso é extremamente limitada pois, dentre uma infinidade de pessoas que a utilizam, raríssimos são os casos dos que realmente se tornam ídolos.

Então, retornamos à pergunta: O que torna alguém um ídolo?

Morin aponta para o acaso, a sina, a graça. Em outras palavras, aponta para questões associadas ao universo mítico. Sendo, o mito, construído e reconstruído historicamente, é necessário olhar para o universo de necessidades, desejos, sensibilidades e aspirações históricas para sua explicação. Neste sentido, poderia-se definir que o sucesso não ocorre pelo mero acaso, como fala Morin. O ídolo não necessariamente é alguém de

⁶³ Morin cita o caso de aspirantes a estrelas em Hollywood dos anos 30 e 40, mostrando que: “em 12 anos, só 12 figurantes em cada 20 mil se tornaram vedetes de Hollywood. Entre milhões de convocadas, só algumas foram eleitas” (1989, p. 34).

grande talento, como bem identificou, mas alguém que esteve numa condição que lhe permitiu ser identificado de alguma forma desejada pelo imaginário social e que soube se aproveitar desta situação incorporando o arquétipo, se colocando no lugar do que se desejava ver.

Vale, nesta questão, novamente o conceito desenvolvido anteriormente de “suficiência simbólica”. Para que alguém se torne ídolo, é necessário que tenha suficiência simbólica para que determinada identidade seja legitimamente representada nele e os que compartilham desta identidade se tornem seus fãs.

É o caso tanto de Carmen Miranda como de Carlos Gardel, que configuram a tese deste estudo. Por suas trajetórias pessoais e artísticas, foram identificados por um grande público, no momento de massificação dos ídolos através dos meios de comunicação emergentes, como representantes de determinadas identidades que emergiam naquele momento. Carmen e Gardel estiveram numa posição privilegiada para incorporar (e foi o que fizeram), em suas músicas, imagem e performance, os desejos de determinadas identidades sociais. Com isso, tornaram-se representantes destas identidades e grande parte destas pessoas levaram estes artistas como bandeiras que deveriam defender⁶⁴.

Quais são estas identidades? Quais as necessidades do imaginário social brasileiro e argentino dos anos 20 e 30?

Sendo o período entre o início da Primeira Guerra Mundial e o final da Segunda o momento máximo do nacionalismo e, mais do que isso, o momento em que ela mais teve apelo entre as camadas médias e baixas, vamos, inicialmente, traçar alguns pontos biográficos de Carmen e Gardel

Na década de 30, quando surgiu como grande estrela, a origem portuguesa de Carmen foi mantida em segredo. Seu comportamento e sua fala, empregando constantemente gírias das camadas populares do Rio de Janeiro, faziam com que fosse difícil alguém imaginar sua origem imigrante. Quando “vazou” a informação de que era portuguesa, um jornalista do jornal “O País” lhe perguntou se ela nascera no Rio. Ela respondeu que “era filha de Portugal, embora seu coração fosse brasileiro” (GIL-MONTERO, 1989, p. 39).

⁶⁴ Collier afirma que: “Carlos Gardel fue el hombre apropiado en el lugar apropiado y en el momento apropiado” (1988, p. 89).

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

Quando perguntado sobre sua real nacionalidade por algum jornalista, Gardel respondia: “‘Mi patria es el tango’, solía decir, o ‘Soy ciudadano de la calle Corrientes’” (COLLIER, 1988, p. 91). Evidentemente, era uma forma de burlar o imaginário social que o associava à Argentina enquanto que, na realidade, não havia nascido neste país. Através de exaustivo trabalho com diversas fontes, Collier (1988) intitula o primeiro capítulo de seu livro sobre Gardel como “El niño de Toulouse”. Gardel nasceu Charles Romuald Gardes, em 1890, na França, filho de Berthe Gardes e de pai desconhecido⁶⁵. Contudo, o imaginário social pode construir-se independentemente de documentos oficiais. Neste caso, o desejo coletivo de não identificá-lo como francês imperou e, tanto a Argentina quanto o Uruguai construíram a sua versão para o nascimento⁶⁶ de Gardel (obviamente, os argentinos afirmando que havia nascido na Argentina e, os uruguaios, afirmando que havia nascido no Uruguai). Estas versões tornaram-se aceitas por boa parcela da população e, ainda hoje, é possível perceber, em alguns, indignação quando se afirma que Gardel era francês. Contudo, a existência do debate sobre o “real” nascimento de Gardel é indício da importância do mito na construção das identidades nacionais, pelo menos da Argentina e do Uruguai. Infelizmente, para estas duas nações, a versão mais aceita é de seu nascimento na França.

Este problema pode ser explicado pela distinção entre a pessoa e o ídolo. O ídolo sempre é idealizado e, esta idealização, em geral, supera qualquer prova documental que possa deturpar ou prejudicar sua imagem. Carmen Miranda e Carlos Gardel tornaram-se

⁶⁵ Oreja transcreve o documento oficial de registro de nascimento de Gardel (1999, p. 18).

⁶⁶ Os uruguaios criaram sua versão baseados também em um documento oficial. No passaporte, havia registrado que Gardel nasceu em Tacuarembó, no Uruguai. Existe, inclusive, um Museu dedicado a Gardel na cidade. Isso, conforme Collier, teria se baseado no fato de que Carlos Gardel: “En diciembre de 1920 cumplió treinta años. Dos meses antes fue al consulado uruguayo de Buenos Aires y se registró como uruguayo, alegando que había nacido el 11 de diciembre de 1887 en la ciudad de Tacuarembó, mas de trescientos kilómetros al norte de Montevideo. Este acto sorprendente reclama algo más que un comentario al pasar. Al margen de cualquier otra razón, dio ocasión, después de la muerte de Gardel, a interminables discusiones sobre su auténtico origen. [...] Si Gardel alegó haber nacido en Uruguay en esta ocasión, puede haber sido una solución ideal respecto de sus obligaciones militares no sólo con Francia sino con la Argentina pues en el Uruguay no había servicio militar” (1988, p. 89-90).

ídolos nacionais e, em grande medida, esta idolatria estava associada ao nacionalismo da época. Em outras palavras, adorar Carmen e Gardel significava, também, adorar a sua nação. Neste sentido, não poderiam ser identificados como portuguesa e francês e, somente os críticos de ambos lembravam ou apontavam o fato de ambos não serem brasileira e argentino. O imaginário social desejou esquecer este detalhe.

2.4 CARMEN E GARDEL ENTRE OS MITOS E ARQUÉTIPOS DO IMAGINÁRIO SOCIAL

A legitimação de Carmen e Gardel como representações nacionais brasileira e argentina ocorreu através das lutas de poder existentes no imaginário social, tal qual ocorreu com o samba e o tango. Ao analisar os mitos do cinema, Edgar Morin identifica o período a partir dos anos 20 e 30 – exatamente o de Carmen e Gardel – como “a era gloriosa”, em que “alguns grandes arquétipos polarizam a tela” (MORIN, 1989, p. 8). Este autor não desenvolve, nesta obra, uma discussão teórica acerca dos conceitos de mito e arquétipo. Contudo, ao utilizar estes conceitos na prática, referindo-se a arquétipos como:

A virgem inocente ou rebelde, com imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos (Mary Pickford e Lílian Gish nos Estados Unidos, Suzanne Grandais na França), a *vamp*, saída das mitologias nórdicas, e a grande possuída, saída das mitologias mediterrâneas, se diferenciam e se confundem no seio do grande arquétipo da *femme fatale*. Esta se universaliza rapidamente. [...] Entre a virgem e a mulher fatal, surge a divina, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem. A divina sofre e faz sofrer. [...] Os grandes arquétipos masculinos se ampliam. O herói cômico se impõe no longametrage. Ao redor dos heróis da justiça, da aventura, da ousadia, descendentes fílmicos de Teseu, Hércules e Lancelote [...] Ao herói da aventura junta-se o herói do amor, jovem inicialmente fatal, de traços efeminados, de olhar em brasa. Entre estes dois arquétipos, Rodolfo Valentino opera uma espécie de síntese perfeita (MORIN, 1989, p. 8).

Pode-se perceber que Morin define arquétipos como estruturas mais amplas do imaginário social, presentes em mitologias de diversos contextos históricos distintos. Dentro destas estruturas mais amplas, como o herói ou a mulher fatal, constroem-se mitos que, através da utilização de uma série de símbolos, enquadram-se, no olhar de determinado imaginário, a este arquétipo.

Seria possível estabelecer Carlos Gardel dentro das características apontadas por Morin para o “herói do amor”⁶⁷. Jovem, atraente, com o “olhar em brasa” e tendo o tema do amor, especialmente o do seu sofrimento pelo amor (característica fundamental das letras de tango), como o mais presente nas canções que interpretava. Um elemento apontado por Morin para o herói do amor poderia ser algo que gerasse polêmica no enquadramento de Gardel dentro deste conceito: os “traços efeminados”. Recentemente, têm-se questionado a sexualidade de alguns dos mitos do imaginário social⁶⁸.

No caso de Gardel, fatos como nunca ter se casado e nunca ter se separado da mãe deram margem a esta interpretação. Contudo, percebe-se que o jogo de poder presente neste debate é o da negociação das identidades. Mulheres e homossexuais só vieram a ser estudadas pela historiografia quando o contexto histórico, ou seja, a emergência de determinadas identidades, criaram esta demanda.

Nesta tese, não se fará um enfoque sobre as negociações entre identidades sexuais ou de gênero com a identidade nacional. Por isso, questionamentos sobre a sexualidade de Gardel e Carmen só se farão presentes quando estiverem relacionados aos nossos principais enfoques, que são as negociações entre identidades populares e de elite, étnicas e regionais. Estas últimas identidades parecem estar mais presentes nas negociações sobre identidade nacional nos anos 20 e 30 e elementos da sexualidade, quando aparecem neste momento (como, por exemplo, a liberdade de Carmen Miranda ao circular entre malandros) estão, em geral, associadas às identidades que se pretende analisar.

Também, a polêmica identificação de um Gardel como homossexual, em recente estudo de Saikin, intitulado “Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino” (2004) através da construção de uma nova narrativa histórica para o mito, está associada a reconstrução de um mito através dos indícios que comprovem que a versão inicialmente aceita estava errada. Não é esta a perspectiva deste trabalho. Não se está, aqui, reconstruindo os mitos de Carmen e Gardel a partir de “novas provas” sobre sua “vida real”, mas estamos analisando, justamente, as representações de determinadas identidades presentes nestes mitos e os jogos de poder presentes nas negociações destas identidades

⁶⁷ Como afirma Morin: “O amor é por si só um mito divinizador: amar é idealizar e adorar. Neste sentido, todo o amor é uma fermentação mítica. Os heróis do cinema assumem e glorificam o mito do amor. Eles o depuram da escória da vida quotidiana e o desenvolvem [...] são feitos para amar e ser amados e absorvem este enorme *élan* afetivo que é a participação do espectador no filme” (1989, p. 27).

⁶⁸ Os movimentos feminista e homossexual foram, com certeza, a força responsável por estes questionamentos no âmbito da pesquisa sobre os mitos.

através destes mitos. Não queremos, aqui, chegar ao “real” do que aconteceu efetivamente na vida particular de Carmen e Gardel, mas ao “real” do que aconteceu entre as identidades que se viram representadas neles.

Contudo, retornado à polêmica que poderia ocasionar a característica apontada por Morin para o herói do amor, com os “traços efeminados”, é possível identificar este traço em Gardel. Isso se deve ao refinamento europeizado na imagem de Gardel. Sempre com a barba perfeitamente feita, os lábios bem delineados, os cabelos perfeitamente penteados e lustrosos, a pele lisa, sem nenhuma marca ou cicatriz (Figura 2), Gardel adquire traços de uma estética, nos anos 20 e 30 associadas, à feminilidade. Estes traços de sua face despontam ainda mais destacadamente quando ele utiliza-se das vestimentas do “gaucho” (Figura 1). Os traços fisionômicos geralmente associados ao “gaucho” não são efeminados mas, justamente, rudes, sem lisas definições e, até mesmo, grotescos. Neste sentido, Gardel parece ter feito uma ligação entre o arquétipo do herói do amor com a figura do “gaucho”. Talvez, muitos dos segmentos sociais que se identificavam com a figura do “gaucho” identificaram, em Gardel, o seu arquétipo do herói do amor.

Os anos 20 e 30, foco de nosso estudo, é um momento de massificação do cinema e, ao mesmo tempo, conforme Morin, de erotização dos arquétipos. Estes dois processos estão ligados, pois a erotização tem como objetivo a atração de maior público aos filmes.

O erotismo, que é a atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano – fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas, etc. –, é também o imaginário “mítico” que toca todo o domínio da sexualidade. As novas estrelas são totalmente erotizadas, enquanto anteriormente a virgem e o justiceiro eram de uma pureza equivalente à da Virgem Maria ou de Lohengrin [...] (MORIN, 1989, p. 16).

Desta forma, os ídolos passam a ter forte apelo sexual e Carmen e Gardel são pioneiros neste processo. Mais do que um simples apelo sexual para chamar a atenção, esta erotização dos novos ídolos de massas estava associada à necessidade de torná-los pessoas “reais” no sentido de mais próximas das pessoas “comuns” e de suas identidades. É nesta época que, através de meios de comunicação como a imprensa e o rádio, a vida privada dos ídolos passa a ser exposta.

Obviamente que não são todos os elementos da vida privada mostrados e nem todos os elementos mostrados correspondem à realidade vivenciada pelo ídolo. O que ocorre é a massificação da imagem de uma nova personagem. Além dos personagens que

Carmen e Gardel interpretam em seus filmes e suas músicas, fora de cena também interpretam uma personagem, construída como mito através da articulação de uma série de símbolos. Como afirma Morin:

No decorrer do período 1930-1960, não é só a imagem de tela da estrela que se encontra modificada em relação à era do cinema mudo, mas também a imagem de sua vida privada-pública. A estrela se tornou efetivamente familiar (no duplo sentido do termo). [...] Deste então as estrelas participam da vida quotidiana dos mortais. Não são mais astros inacessíveis, mas mediadores entre o céu da tela e a Terra. [...] Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores: daí o florescimento de fãs-clube, revistas, fotografias, correspondência, que institucionalizam o fervor (MORIN, 1989, p. 19-20).

Apesar do autor estar focalizando, em especial, os ídolos hollywoodianos e franceses, esta exposição e criação do mito através da vida privada dos artistas também se manifesta na América Latina, pelo menos em casos como os de Carmen e Gardel.

Gardel, tal como lo concebimos y lo queremos, es un arquetipo del estilo argentino, una expresión de las esperanzas masivas de la vida ciudadana, una especie de desquite de las frustraciones constantes del hombre común, consciente de su mediocridad irredimible em uma sociedad todavía erizada de tabúes y de fronteras.

Um arquetipo así no puede ser necesariamente un modelo de moralidad burguesa, una síntesis de buen padre y buen contribuyente: la imagen de Gardel sirve para la evasión de los sueños imposibles, reproduce una sonrisa triunfadora de metas inalcanzables y, sobre todo canaliza el escapismo de una vida pedestre, en que el argentino, persuadido de que debe alcanzar la casita propia, la familia y la tranquilidad crepuscular, alienta en su intimidad profunda la esperanza absurda de lo que no pudo ser: na noche enjoyada de mujeres, licores y canciones, el mundo rutilante de la cinematografía y cierto marginamiento de los convencionalismos sociales (OREJA, 1999, p. 33-34).

Desta forma, Gardel, insere-se neste processo divinizador produzido pelo cinema hollywoodiano, no caso, para a nação argentina, com as especificidades necessárias para atingir o imaginário social argentino e criar elementos de identificação.

De forma similar, Carmen, ao emergir nas telas de cinema, atinge o imaginário social brasileiro. Porém, dos arquétipos apresentados por Morin, não identificamos nenhum no qual Carmen parece se enquadrar. Ela não é a vamp. Também, de forma nenhuma, se enquadraria na virgem. Talvez, a imagem de Carmen esteja bem mais próxima ao oposto da virgem. Carmen circulava entre a malandragem e conhecia as artimanhas do malandro. Ela participava das rodas de batuque e falava desta circulação nas letras de suas canções.

Poderíamos, talvez, ao analisar o mito de Carmen Miranda, pensá-lo dentro do arquétipo de uma “heroína não virgem”, algo, talvez, inédito para aquele contexto. Uma heroína que tem consciência da sua sensualidade e a exhibe. Provavelmente esta imagem de uma heroína não virgem será determinante no fato de, já em sua carreira nos Estados Unidos, não terem lhe dado nunca o papel de protagonista (o que sempre ficava com uma atriz que se enquadrasse no referencial moral e étnico norte-americano, dentro do arquétipo da virgem). Porém, já anteriormente à sua carreira estrangeira, no Brasil, Carmen apresenta-se como uma figura sensual (Figura 3), mas que tem consciência de sua sensualidade e a usa (diferentemente do arquétipo da virgem), mas a usa para fazer a festa, não para dominar e “sugar” os homens (diferente do arquétipo da vamp).

Neste sentido, também pensa Castro, ao avaliar o impacto de Carmen nos Estados Unidos a partir de 1939:

Durante as primeiras semanas, os jornalistas ficaram na dúvida sobre se Carmen se enquadrava na única categoria de “latinas” a que eles estavam habituados: a das vamps e mulheres fatais que, desde o estouro de Lupe Velez e Dolores Del Rio, dez anos antes, chegavam regularmente a Nova York para ocupar o lugar delas. Mas Carmen não tinha nada de Vamp ou de mulher fatal. Ao contrário, era engraçada [...] (2005, p. 214).

Assim, percebemos que os arquétipos do imaginário são históricos e se reelaboram através do tempo. Talvez, este momento de emergência de identidades populares, as quais conviviam com diferentes sexualidades distintas do padrão das elites, identidades que se viam representadas, por exemplo, na figura do malandro e das mulheres que os circulavam, explique a possibilidade do surgimento de uma heroína nem tão “virgem” como o caso de Carmen.

2.5 CARMEN E GARDEL COMO DEFENSORES DA PÁTRIA!

No contexto de exaltação das identidades nacionais que circulavam Carmen e Gardel, estes artistas se colocaram no lugar do que seu público buscava ver. Além de se definirem como brasileiro, em diversas mídias analisadas nesta pesquisa, percebe-se que eles vão além: se afirmam como representantes e exaltam as nações brasileira e argentina.

Carmen ainda estava no Brasil na época de emergência do “samba-exaltação”. Neste sentido, é freqüente, nas letras das músicas que interpreta, principalmente no final dos anos 30, já sob a vigência do Estado Novo, imagens de valorização da pátria e de sua identificação com esta. A Argentina, por outro lado, não chegou a ter um “tango-exaltação” como ocorreu no Brasil. Contudo, há canções interpretadas por Gardel em que se apresenta esta valorização e identificação com a pátria, como no caso da canção “Argentina”, tango de Vicente Greco, gravado pelo cantor em 1924:

Argentina, Patria amada, desde lejos,
con profunda y reverente devoción,
te saludo conmovido y de mi pecho,
protesta dulce u nostálgica canción...

Patria, tierra adorada
Patria, con gran amor,
Patria, daría la vida,
por tu firmeza y por tu honor.
Patria de mis amores
Patria de mi ilusión
Patria humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...

Argentina, Patria amada,
eres grande, por tu historia,
por tu suelo, por tu acción,
te saludo reverente y de mi pecho
brota esta dulce
y patriótica canción...

Patria del alma mía
Patria perla del sud
patria yo te venero
y me admiro por tu virtud.

Patria de mis amores
patria de mi ilusión
Patria humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...

Perceba-se o ufanismo presente nesta música. A pátria Argentina é o ente para a qual Gardel oferece seu coração e sua vida. Outra canção, gravada por Gardel no ano seguinte de 1925, chamada “Salve, Patria”, de Eugenio Cárdenas e Guillermo D. Barbieri:

Salve patria de titanes,
que se alzaron arrogantes,
a los acordes vibrantes, del Himno de López y Planes.
Quiero, Patria, en mis afanes
de cantar tu bizarría,
poner en mi alma bravía
que las verdades no teme

la bravura de tu Güemes
y el verbo de Echeverría...

Patria, que en mayo, tu anhelo
de libertad coronaste,
y que tu enseña elevaste
majestuosamente al cielo,
quiero cantarle a tu suelo
de onde el brazo proletario
abre los surcos a diario
con su pujante entereza
como honrando la riqueza
de tu suelo hospitalario.

En el sonoro cordaje
de esta guitarra querida
va un pedazo de mi vida
como un lírico homenaje.
Hoy te brindo mi lenguaje
que en la estrofa se engalana,
porque eres la soberana
Patria, que su amor reparte
y elevarte el estandarte
de tu gloria americana.

Ainda, no ano de 1930, Gardel grava “Viva la patria”, tango de Anselmo Aieta,
letra de Francisco García Jiménez:

La niebla gris rasgó veloz, el vuelo de un adiós
y fue el triunfal amanecer de la revolución
y como ayer, el inmortal, mil ochocientos diez;
salió a la calle el pueblo radiante de altivez.
Ver un extraño el opresor cual de un siglo atrás,
pero en el mismo el pabellón que quiso arrebatarse,
y al resguardar la libertad, del trágico malón
la voz eterna y pura por las calles resonó:

Viva la patria y la gloria de ser libre.
Viva la patria que quisieron mancillar.
Orgullosos de ser argentinos,
al trazar nuestros nuevos destinos,
viva la patria, de rodillas en su altar.

Y la legión que construyó la nacionalidad,
nos alentó, nos dirigió desde la eternidad,
entrelazados vio avanzar la capital del sur,
soldados y tribunos, linaje y multitud.
Amanecer primaveral de la revolución,
de tu vergel, cada mujer fue una fragante flor
y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil,
haciendo más glorioso nuestro grito varonil.

Perceba-se que a exaltação da pátria se manifesta em todas estas músicas. Porém,
nesta última, existe um conteúdo político mais explícito, no momento em que Gardel

também exalta o “triumfal amanhecer da revolução” de 1810. Contudo, a data de gravação deste tango nos dá indícios para explicar esta forma de expressão. Trata-se de 1930, ano em que ocorreu o golpe que tirou do poder Yrigoyen. Neste sentido, Gardel parece expor, de forma mais clara, sua posição política do que nas canções anteriores, em que esta ficava ocultada apenas na exaltação da pátria como um todo. A exaltação de 1810 em 1930 parece estabelecer um continuum de glória entre estes dois momentos.

No filme “Cuesta Abajo”, gravado em 1934 (Figura 4), Gardel, de outra forma, afirma o valor da identidade nacional argentina. Trata-se de um drama em que interpreta a personagem Carlos, um eterno estudante de direito que, desviado do caminho do verdadeiro amor, foge com Raquel (que assume o arquétipo da vamp) para Paris e Nova Iorque. No final do filme retorna para Buenos Aires para buscar seu verdadeiro amor e canta a música “Mi Buenos Aires Querido”.

O “falso” amor que o levou para Paris e Nova Iorque e o “verdadeiro” amor que o trouxe de volta para a Argentina pode ser remetido à ilusão de um amor ou valorização de outras pátrias, quando, na verdade, a única verdadeira é a Argentina.

Também, no filme “Tango Bar” (1935), que se passa, na maior parte, em um navio, Gardel sente saudade de sua “terra” e interpreta “Lejana tierra mía”, referindo-se à Argentina. Detalhe interessante de destacar da cena é o fato de que Gardel é o único a estampar um sorriso na face enquanto interpreta, já os outros parecem tristes (sorriso que tornou-se marca da performance do cantor).

Como outros cantores da sua época, Carmen Miranda também tinha, em suas canções, a temática da nação como recorrente. O nacionalismo, entendido como a valorização da identidade nacional, foi um tema presente durante todo o decorrer de sua carreira. Em 1929, ela conheceu o compositor Josué de Barros, que a lançou no mercado fonográfico. O sucesso foi “relâmpago”. Já neste período, ela interpretou músicas que exaltavam a nação brasileira. Bem no começo de sua carreira, em 1930, Carmen gravou “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, lançada em dezembro do mesmo ano, que fala:

Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país
Sou brasileira reparem, no meu olhar, que ele diz
E o meu sambar denuncia que eu filha sou deste país

Sou brasileira, tenho feitiço
 Gosto do samba, nasci p'ra isso
 O "fox trot" não se compara
 Com o nosso samba, que é coisa rara
 Eu sei dizer como ninguém
 Toda a beleza que o samba tem
 Sou brasileira, vivo feliz
 Gosto das coisas do meu país

Eu gosto da minha terra e quero sempre viver aqui
 Ver o Cruzeiro tão lindo do céu da terra onde eu nasci
 Lá fora descompassado o samba perde o valor
 Que eu fique na minha terra permita Deus, Nosso Senhor

Esta canção parece ser um precursor do samba-exaltação, estilo ufanista típico da época do Estado Novo. Conforme o biógrafo Ruy Castro, a gravação desta canção foi uma "resposta" de Carmen, logo após ter informado a um repórter que havia nascido em Portugal.

No dia 20 de julho de 1933, Carmen gravou "Bom dia, meu amor!", canção de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, que fala:

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

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

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

do que a Inglaterra, o colocava em patamar superior. Ao mesmo tempo, a comparação com as grandes nações do mundo o aproximava destas.

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

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

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

Que habla castellano e num fandango
o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!

A relação de alteridade com a Argentina não contradiz, porém, a afirmação anterior de que as canções comparam o Brasil com as grandes nações do mundo. A Argentina tinha, nos anos 30, uma boa colocação no cenário internacional, além de servir de modelo de comparação por ser a maior nação com a qual o país fazia fronteira⁶⁹.

A nação brasileira está representada no samba e a Argentina, no tango. Esta representação não está apenas na letra, mas na estrutura musical em si. A parte em português tem a rítmica do samba brasileiro e a em espanhol tem a do tango argentino, ainda complementada por um acordeão (instrumento também associado ao tango e à Argentina), que destoa radicalmente do restante da canção. É interessante perceber, contudo, que, diferentemente de outras canções de Carmen, onde ela fala que o brasileiro é melhor do que os diversos estrangeiros representados, nesta canção este elemento valorativo não se faz presente. É afirmada a alteridade entre o brasileiro e o argentino, mas não se diz que um é melhor do que o outro, apenas que são diferentes.

⁶⁹ Tella, no artigo “Las ideologias nacionalistas durante los años 30” (2000), analisa a emergência dos nacionalismos em todo o mundo entre o final dos anos 20 e o início dos anos 40. Afirma ele, também, que teóricos dos anos 30 acreditavam que a tendência mundial colocaria quatro grandes potências no mundo: Estados Unidos, na América do Norte; Alemanha, na Europa; Japão, na Ásia e União Soviética, no Leste europeu e norte da Ásia. Mas também na América do Sul poderia surgir uma grande potência que liderasse esta região. Os dois candidatos óbvios eram o Brasil e a Argentina, duas nações que competiam historicamente por uma posição de liderança na região. Daí, percebe-se quão delicada era esta questão e quão grande era a tendência de uma nação desvalorizar a vizinha.

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

Este, como dito, foi um caso único, entre as canções interpretadas por Carmen, de valorização do “outro” com que o Brasil se compara. Ele, quando comparado com as grandes nações do mundo “civilizado”, apresenta-se como superior a estas. Um fio-terra com a realidade concreta, porém, impede que a nação brasileira seja valorizada por elementos como, por exemplo, a economia ou a tecnologia. Estava presente no imaginário brasileiro dos anos 30 a representação do Brasil como atrasado tecnologicamente. Este, inclusive, foi um dos motivos da crítica que sustentou a Revolução de 30, contestando a fragilidade de uma política que mantinha nosso país dentro de um modelo agrário-exportador e com pouco desenvolvimento industrial e tecnológico frente a um contexto de crise internacional. Desta forma, o país não poderia ser valorizado, pelo menos neste momento, em relação às nações “adiantadas”, por elementos associados à modernidade.

Sendo assim, no começo dos anos 30, a legitimação do nacionalismo é expressa, afirmando que faltam, às outras nações, vários elementos do Brasil que não estão associados com a modernidade. Nas canções interpretadas por Carmen Miranda, os elementos que mais aprecem como definidores da nação são os naturais, ou seja, os da flora e da fauna já existentes nestas terras antes da colonização portuguesa⁷⁰. Por exemplo, em 1933, Carmen grava o samba “Tarde na serra”, de Mário Reis, que fala:

⁷⁰ Oliveira, no livro “Americanos: representações da identidade nacional do Brasil e nos EUA” (2000), aborda a importância dos símbolos naturais, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, na construção de um imaginário sobre estas nações.

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

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

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

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

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

Além da valorização do Brasil a partir das belezas de sua natureza, esta música ainda apelava para a religiosidade, para um Deus que seria brasileiro. Este vocábulo não atingia e não excluía especificamente nenhuma religião. Utilizando o termo “Deus”, Carmen dava espaço para que cada grupo pensasse a sua representação de divindade como legitimadora da nacionalidade. Esta utilização de termos genéricos para definir a nação, evitando atritos, é identificada, no caso de Carmen, não só em relação à religião, mas em relação a outros elementos da cultura, como veremos adiante.

Identificamos que, nas músicas citadas, ao mesmo tempo que Carmen enfatiza as belezas naturais, ela não faz referências aos elementos humanos que construíram a nação. Relacionado a esta questão, Carvalho afirma:

Desde 1822, data da independência, até 1945, ponto final da grande transformação iniciada em 1930, pelo menos três imagens da nação foram construídas pelas elites políticas e intelectuais. A primeira poderia ser caracterizada pela ausência de povo, a segunda pela visão negativa do povo, a terceira pela visão paternalista do povo. Em nenhuma o povo fez parte da construção da imagem nacional (1995, p. 7).

A década de 30 estaria situada no momento de transição entre a segunda e a terceira imagens apresentadas por Carvalho. Nela, começou a se organizar, no Brasil, a política populista, grande responsável pela visão paternalista do povo. Contudo, nas canções interpretadas por Carmen, encontramos ainda, especialmente no começo dos anos 30, a primeira imagem da nação: a nação brasileira representada pelas belezas naturais, ocultando-se o povo. Por que isso ocorre?

Uma cantora, justamente oriunda das camadas populares, não poderia apresentar, em suas canções, a visão negativa do povo. Por outro lado, a visão paternalista está apenas começando a ser pensada e não está suficientemente formulada no início da carreira de Carmen. Restava voltar-se para as belezas naturais para a legitimação da valorização do Brasil.

Mas, por que esta restrição a símbolos que representassem setores da população brasileira como agentes produtores desta nação, nas músicas interpretadas por Carmen Miranda? Em primeiro lugar, a exuberância da natureza brasileira já se fazia presente desde o início da formação de um imaginário sobre o Brasil, desde o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, não sendo algo novo para os anos 30. E, como afirma Chauí (2000, p. 58-70), a legitimidade desta representação do Brasil, calcada na exuberância de sua natureza, já podia ser encontrada desde os primeiros escritos da época do descobrimento.

Em segundo lugar, temos a influência do momento político. Levando em conta que este era em um contexto em que os ânimos revolucionários ainda estavam muito acesos e que era muito recente a Revolução de 30⁷¹, tendo em vista que ela foi realizada por uma diversidade muito grande de grupos e de correntes de pensamento (tenentes, classe média urbana, elites tradicionais excluídas com a vitória de Júlio Prestes, partidos de oposição, etc.) a escolha de elementos da fauna e da flora, existentes no território nacional e ainda não identificados como representantes de nenhum grupo específico, seriam como elementos neutros, que não desagradariam a nenhum destes grupos, como Gardel havia feito, até 1930, não traduzindo, em suas músicas posições políticas muito definidas. Esta amenidade para representar o Brasil parece figurar em toda a carreira de Carmen. Ela nunca assumiu uma posição política ou ideológica clara, definida.

Além de legitimar o nacionalismo através da natureza, Carmen também o fazia através de uma afirmação constante de amor ao Brasil. Um exemplo disso se dá em canções em que Carmen afirma o desejo de aqui permanecer. Isso ocorre no dia 9 de março de 1938, em que Carmen gravou "Foi embora p'ra Europa", samba de Nelson Petersen:

Meu bem foi-se embora p'ra Europa
e agora me pede p'ra voltar
Bem feito! Isso é bom que aconteça, meu bem

⁷¹ Referimo-nos, também, ao contexto de instabilidade político-ideológico e movimentos sociais ocorridos no período de 1930 a 1937, desde a Revolução Constitucionalista até a Intentona Comunista, que mostraram a força e o conflito da intervenção humana sobre a constituição do estado.

p'rá quebrar a cabeça de quem, de quem vai p'rá lá

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

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

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

E eu também quis ir um dia a Paris
p'ra conhecer o que havia lá
E ao ver o metrô a saudade apertou
e vim correndo para cá

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

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

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

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

Carmen afirmava, nesta canção, que não é qualquer um que tem lugar no samba. Ao fazer esta afirmação, estava dizendo que não é qualquer um que tem lugar na nação brasileira, que é preciso ter um certo jeito, ter um certo “quê” para fazer parte dela. Esta restrição para se fazer parte do Brasil era, também, uma forma de valorização do mesmo, selecionando-se as pessoas que podem fazer parte desta comunidade imaginada.

Toda esta freqüente afirmação de amor ao Brasil, sem dúvida, foi um dos elementos fundamentais para a legitimação de Carmen como representante do Brasil. Sua performance também parece ter sido aceita como uma nova maneira de cantar o samba, ligando-se à noção de brasilidade. Neste sentido, Garcia (1999) constata que a cantora já era identificada, durante os anos 30, como associada à identidade nacional, sendo chamada de “cantora do it verde-amarelo”, como citado anteriormente. Em sua pesquisa na revista “O Cruzeiro”, várias matérias remontam à Carmen, enfatizando sua brasilidade e sua interpretação: “Todos conhecem no Brasil, Carmen Miranda e Aurora Miranda, as duas incomparáveis, intérpretes de nossa música popular, criadoras de uma nova maneira de cantar sambas e marchas [...]” (GARCIA, 2004, p. 41).

Esta performance de Carmen é analisada por Castro, que afirma:

Carmen, também soprano e também afinadíssima, com uma dicção de cristal, não alcançava a extensão de Aracy [Côrtes] nos agudos, mas tinha mais peso na voz e capacidade de trabalhar igualmente nos médios. E Carmen tinha a interpretação, a bossa da cantora de rua – um talento para enxergar nas entrelinhas das frases, tomar liberdades com a melodia e surpreender o ouvinte com seus achados. Não precisava ser vista para agradar [o que nos remete, novamente, a importância de suas gravações, reforçando a relevância desta tese] – embora quando isso acontecesse, nas fotos e nas apresentações em público, sua beleza e vivacidade e o fato de cantar sorrindo pudessem torná-la muito popular (2005, p. 50).

Aí há outro elemento performático que possibilita estabelecer uma comparação entre Carmen e Gardel: o sorriso. Ambos tornaram seu sorriso marca registrada. Interessante perceber que o sorriso combinava tanto com a malandragem e alegria das canções que Carmen interpretava quanto com o sofrimento do tango. A face sorridente de Gardel ao interpretar várias de canções cuja temática envolve sofrimento parecia ser algo como um alívio para um público já tocado com o trágico das letras de suas músicas.

Garcia conclui: “Durante os anos 30, a canção popular urbana foi eleita pela imprensa escrita e pelo Estado como uma das representações do nacional e Carmen Miranda, estando entre as intérpretes mais populares, tornou-se a cantora do ‘it verde e amarelo’”⁷² (2004, p. 61).

⁷² A expressão “it verde e amarelo”, utilizada por Tânia Garcia no título de seu livro, também tem base em uma matéria da revista O Cruzeiro. Em uma foto de Carmen, aparecia a seguinte legenda: “A ditadora do samba, a pequena do ‘it verde e amarelo’ que descobriu a música que agrada” (O Cruzeiro de 11/11/1933, p. 10-11, apud GARCIA, 2004, p. 61).

No caso de Gardel, também, desde o início de sua trajetória artística, a imprensa o identificava com as representações nacionais argentinas. Tal como Garcia analisa a identificação de Carmen como representação nacional na imprensa durante sua carreira no Brasil, ou seja, nos anos 30, a compilação de notícias organizada por Peluso e Visconti, em seu livro sobre a repercussão do cantor na imprensa mundial, indicam, também, esta associação com a identidade nacional. Já em 1913, o diário “El Noticiero” dizia:

Há quedado postergada para esta noche la audición musical del terceto de guitarras formado por los jóvenes artistas Carlos Gardes, Francisco Martino y José Razzano.

Desarrollarán un programa eminentemente nacional, haciendo conocer sentimentales aires provincianos.

Los jóvenes de referencia, cantarán también diversas canciones nacionales, con la propiedad y gusto que encierran todas esas reminiscencias de la tierra (1998, p. 13).

Perceba-se a autoridade dada a Gardel, e aos outros dois intérpretes, já nesta época, anterior à enfocada nesta tese, ao afirmar-se da propriedade que tem sobre as reminiscências da terra. A expressão “terra” remete diretamente ao espaço geográfico da nação argentina.

O “Anuario Teatral Argentino” de 1924 anunciava: “Es el dúo de cantos nacionales más popular de la República Argentina. Ellos cultivan con fidelidad e inimitable gusto, todo el cancionero típico porteño y folklorista argentino” (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 39).

A partir deste levantamento de Peluso e Visconti, bem como da pesquisa de Costa, percebe-se que a ligação entre Carmen Miranda e Carlos Gardel também repercute na imprensa brasileira e argentina.



Figura 1: A imagem *gaucho* de Gardel, representada no cinema, em 1934, no filme “Cazadores de estrellas”



Figura 2: A imagem do galã sofisticado, tal qual os padrões europeus, de Gardel, no filme “Melodía de arrabal”, de 1932



Figura 3: Foto de Carmen para divulgação de disco, em 1930



Figura 4: Gardel sedutor e seduzido por Raquel (atriz Mona Maris), no filme “Cuesta Abajo” (BARKSKY; BARKSKY, 2004, p. 644)

3 A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE REPRESENTAÇÕES POPULARES E DE ELITE

3.1 POVO? SEGMENTOS POPULARES? CLASSES DOMINADAS? IDENTIDADES POPULARES? COMO CHAMAR ESTES GRUPOS?

Carmen Miranda e Carlos Gardel apresentam-se como mediadores de grande importância nas negociações sobre as identidades nacionais do Brasil e Argentina, no contexto dos anos 20 e 30. Em suas músicas e imagem, traziam, também, representações de grupos excluídos economicamente. Estas representações se relacionaram, de diversas formas, com a identidade nacional.

A identidade nacional é um tipo de identidade construída recentemente em comparação com várias outras, como a religiosa e a étnica. Na Argentina e, mais ainda, no Brasil (tendo em vista que o processo de escolarização no primeiro país era mais antigo e abrangente que o segundo) do período focado nesta pesquisa, a identidade nacional era algo novo para amplos segmentos sociais, especialmente os não letrados. As novas tecnologias, especialmente o rádio, passaram a atuar nesta época, junto à escola, como meio de difusão e massificação das identidades nacionais. Neste sentido, houve uma negociação sobre as representações das identidades nacionais brasileira e argentina para que estes segmentos populares, antes excluídos, agora se sentissem e pensassem como pertencentes.

Não foi somente em relação à influência sobre o Estado, a partir da vitória da União Cívica Radical, na Argentina, e da Revolução de 1930, no Brasil, que as elites tradicionais sofreram decadência, mas, também, sobre as representações das identidades

nacionais nos dois países. Sendo, o imaginário social, um campo de lutas entre representações, este contexto propiciou uma negociação acerca destas. Neste capítulo, focalizaremos a inclusão e exclusão de representações de identidades construídas a partir da condição econômica da identidade nacional. Uma primeira questão que se coloca para tal análise é qual o conceito mais adequado para estas identidades ligadas a esta condição.

A discussão acerca do conceito mais adequado para definir identidades associadas à condição econômica já é muito antiga e, pelo menos desde o século XVIII, tem uma relação íntima com as propostas feitas em relação à forma de organização do Estado. Dentro do pensamento iluminista, em geral, utiliza-se a expressão “povo” o qual é considerado, por pensadores como Rousseau, o verdadeiro fundamento de uma sociedade (ROUSSEAU, 1997). Contudo, constitui-se uma idéia radicalmente negativa da cultura popular, que constitui o que os ilustrados querem ver superado: a ignorância, a superstição, a desordem⁷³.

O pensamento iluminista, em geral, construiu uma nova forma de legitimação política dos Estados através da idéia de povo. Contrapondo-se à legitimação dos Estados do Antigo Regime, a qual era dada por explicações mítico-religiosas, os Estados, a partir do Iluminismo e, mais especificamente, após a Revolução Francesa, constroem sua legitimidade a partir do “povo”⁷⁴. Contudo, se a crítica ao mito de legitimação divina dos Estados foi construída no século XVIII, a crítica, ou mesmo, a identificação de que também é mítica a versão que o legitima através do “povo” só foi pensada no século XX⁷⁵.

Dessa forma, concordamos com a percepção de Martin-Barbero de que:

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isso é, do popular como in-culto, do popular designado, no momento de sua constituição em conceito, um modo muito específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta. Definição do povo por exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação (2003, p. 37).

⁷³ Neste sentido, a eliminação desta cultura poderia vir através de um sistema educacional que separasse as crianças da má influência de sua família e lhes introduzisse o pensamento racional e ilustrado.

⁷⁴ Esta legitimidade também pode ser definida como mítica. Porém, está ligada a um processo de laicização do Estado e de não influência do clero e das explicações míticas tradicionais cristãs do Mundo Ocidental.

⁷⁵ Como foi analisado no primeiro capítulo a partir das considerações sobre o mito de Mircea Eliade.

No século XIX, com o Romantismo, faz-se uma interpretação do “povo” de forma bastante distinta. Neste sentido, produz-se um novo imaginário no qual a cultura popular é vista como espaço de criatividade. É neste contexto que se cria uma nova área do conhecimento – o folclore – justamente como sendo a ciência responsável por registrar e guardar a valiosa cultura popular, elemento utilizado na construção das diversas identidades nacionais na Europa, como analisa Thiesse (2001/2002).

Ainda no século XIX, o desenvolvimento do materialismo histórico critica a noção ampla de “povo” e propõe um novo conceito: o de classes sociais. Dentro deste pensamento, de modo geral, a classe proletária se define a partir da oposição à classe capitalista, e esta oposição é dada pela condição na qual os grupos se inserem, como proprietários dos meios de produção ou como proletariado, tendo que vender sua força de trabalho como mercadoria. Neste sentido, boa parte dos marxistas tendeu a pensar este conceito de classe apenas como uma condição objetiva, sem levar em consideração a diversidade de representações que poderiam existir entre grupos em condição similar⁷⁶.

Mais contemporaneamente, alguns historiadores de tendência marxista começaram a perceber aspectos subjetivos na formação da classe social. Dentre eles, referimo-nos, especialmente, a Thompson. Afirma ele:

Por classe, entendo um fenômeno histórico que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectado, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência [...] A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra os outros cujos interesses diferem (e geralmente se opõe aos seus).

A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente.

A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, idéias e formas institucionais. Se a experiência de classe aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência se classe. [...].

Pois estou convencido que não podemos entender a classe a menos que a vejamos como uma formação social e cultural, surgindo de processos que

⁷⁶ Lênin, por exemplo, afirmava que: “As classes são grandes grupos de homens que se diferenciam entre eles pelo lugar que ocupam num sistema de produção social historicamente determinado, pelas relações em que se encontram engajados quanto aos meios de produção [...], pelo papel que desempenham na organização social do trabalho e, conseqüentemente, pelo modo e a proporção em que recebem a parte da riqueza social de que dispõem. As classes são grupos humanos, um dos quais pode apropriar-se do outro, porque ocupam lugares diferentes num regime determinado da economia social” (s.d., p. 142).

só podem ser estudados quando eles mesmos operam durante um considerável período de tempo histórico (1987, p. 9-10).

Neste sentido, a classe seria, ao mesmo tempo, composta por elementos objetivos, aos quais Thompson nomeou de “experiência de classe” e por elementos subjetivos, mencionados como “consciência de classe”. Ou seja, não negando a influência da realidade econômica sobre a construção das classes sociais, aponta para a sua formação através de um processo cultural e, neste sentido, se aproxima das questões referentes ao imaginário e às representações.

Para que exista mobilização em comum, não basta que um grupo de pessoas esteja objetivamente dentro de determinadas relações de produção, mas é necessário um processo subjetivo de construção para que esta realidade seja dotada de sentido. A classe, para que tenha influência sobre as práticas sociais, precisa ser pensada, imaginada, sentida, sonhada.

Neste ponto, poder-se-ia, novamente, utilizar um arquétipo definido por Boia como sendo uma estrutura mental que permite se pensar a classe, mais especificamente, a relação de conflito entre identidades de classe. O oitavo arquétipo definido por Boia é o da “luta (e complementariedade) dos contrários”, ou seja, há uma tendência, no imaginário social, de polarizar as representações nele presentes. Nas palavras de Boia:

L’imaginaire est par excellence polarisé. Chacune de ses figures dispose d’un correspondant antithétique: le jour et la nuit, le blanc et le noir, le Bien et le Mal, la Terre et le Ciel, l’eau et le feu, esprit et matière, sainteté et bestialité, Christ et Antéchrist, construction et destruction, ascension et chute, progrès et décadence, masculin et féminin, yin et yang [...] Le conflit des deux dites invoque par saint Augustin ou la dialectique de Hegel et de Marx [...] ne sont que des avatars d’un archétype extrêmement puissant (1998, p. 35)⁷⁷.

Neste sentido, uma certa condição de ser ou não proprietário de bens e dinheiro é pensada, em nível do imaginário, como um “nós” que vivemos em determinada condição, como uma identidade composta a partir da visualização de uma alteridade (outro arquétipo de Boia, como vimos anteriormente) com grupos que vivem em outra condição de classe. E esta identificação da diferença é pensada conjuntamente com a questão do conflito, da luta, das relações de poder entre os contrários.

⁷⁷ “O imaginário é por excelência polarizado. Cada uma de suas figuras dispõe de um correspondente oposto: o dia e a noite, o branco e o preto, o bem e o mal, a terra e o céu, a água e o fogo, o espírito e a matéria, a santidade e a bestialidade, Cristo e o Anti-Cristo, construção e destruição, ascensão e queda, progresso e decadência, masculino e feminino, yin e yang [...] O conflito entre os dois opostos invocado por Santo Agostinho ou pela dialética de Hegel e Marx [...] nada mais é do que manifestação de um arquétipo extremamente potente” (tradução livre do autor).

Contudo, para o contexto em estudo, não identificamos claramente definido este pensamento, imaginação, sentimento e sonho de classe, nem no Brasil nem na Argentina do período estudado, com exceção de alguns grupos minoritários dentro da sociedade que a nação visa massificar, como entre sindicatos ou entre alguns grupos intelectuais⁷⁸. Há, porém, identidades amplamente difundidas associadas à questão econômica e que se representam como em luta umas contra outras.

As trajetórias de Carmen Miranda e de Carlos Gardel nos dão indícios importantes para analisarmos como estas identidades eram imaginadas no Brasil e na Argentina e, em especial, como a nação era pensada em relação a elas. As letras das canções interpretadas por ambos nos apresentam, como veremos através de exemplos, a construção imaginária – evidentemente influenciada pela experiência concreta. Por um lado, freqüentemente fala-se no “rico”, no “grã-fino”, no “bacán”, todas expressões associadas a uma identidade que, na falta de uma expressão melhor, vou chamar, genericamente, de identidade de elite, entendendo a amplitude desta expressão, como afirma Heinz: “Elite seria um termo empregado em um sentido amplo e descritivo, com referência a categorias ou grupos que parecem ocupar o ‘topo’ de estruturas de autoridade ou de distribuição de recursos” (1988, p. 50).

Por outro lado, freqüentemente fala-se no “pobre”, na “miseria del arrabal”, no “choclo”, no “pelele”, no “taita”, no “caburé”, no “malandro”, no “mulato”, no “negro”, no “morocho”, no “catra”. Todas estas expressões, algumas utilizadas nas canções interpretadas por Carmen e outras nas de Gardel, são representações de outra identidade, uma identidade que não é de elite, uma identidade que pensa sua exclusão de estruturas de autoridade ou de acesso e distribuição de recursos. Se é difícil precisar um grupo como elite, mais difícil e complexo é definir este grupo que tem em comum apenas não ser de elite. Para tanto, utilizaremos a expressão genérica de identidades populares, na qual pretendo identificar apenas os grupos que se pensam como pertencentes às elites. Assim, identidades populares estão associadas a todos aqueles grupos que se pensam como não ocupantes do topo de estruturas de autoridade ou de distribuição de recursos e acesso aos serviços do Estado.

Também, ocorre uma identificação destes grupos sociais com uma cultura entendida como não sendo de elite, mas uma cultura popular. Burke, em “Cultura popular

⁷⁸ No caso brasileiro, esta afirmação é feita por Ruben Oliven (1989).

da Idade Moderna”, analisa o processo de construção da diferença entre uma cultura de elites e uma cultura popular. Nesta análise, propõe, também, uma bipolarização da cultura, ou seja, a divisão entre cultura das elites e cultura popular, definida como:

[...] um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura, nessa acepção, faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite [...] (1989, p. 25).

Esta visão nos parece questionável. Na introdução à segunda edição do livro, Burke discute a questão do problema conceitual de cultura popular com Roger Chartier. Este último, apontara o problema básico de que a cultura tem limites muito indefinidos. Para ele, não faz sentido identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, como, por exemplo, a literatura de Cordel, pois estes objetos eram usados e apropriados por diferentes grupos sociais, tanto entre elites como entre segmentos populares. Seguindo Bourdieu e Certau, Chartier sugere que o consumo cotidiano é um tipo de produção ou criação, pois envolve as pessoas imprimindo significado ao objeto (BURKE, 1989, p. 20).

Estas considerações propostas por Chartier acerca da definição de uma cultura popular responde, também, à problemática desta pesquisa. Neste sentido, não nos interessa a origem “autêntica” do samba ou do tango, de Carmen Miranda ou de Carlos Gardel, mas que, no contexto em estudo, estes dois estilos musicais, bem como estes dois artistas e uma série de outras representações foram identificados por segmentos da população que se pensavam como excluídas das elites, como representações suas.

A definição de determinados sistemas simbólicos como cultura de elite ou cultura popular é oriunda de um processo histórico em que, em determinado momento e por determinados motivos, grupos sociais passam a considerar estes símbolos como seus representantes, construindo suas identidades através deles.

Por exemplo, ao analisar a história do tango, o muito conhecido estudioso do assunto Horacio Ferrer, criador e presidente da Academia Nacional de Tango da Argentina, em seu livro “El tango: su historia y evolución” apresenta uma visão de extrema polarização quanto às produções culturais das classes sociais argentinas. Afirma ele que:

Las clases que integran la parte superior de nuestro corte, no tienen un arte propio. Es deprimente el clima que flota en sus conciertos. Está viciada de desinterés la pedante atmósfera que bajo una pátina de abstraída delectación, cae pesadamente sobre sus exposiciones. Es la aburrida existencia del *Paris-Match* tirado sobre una mesita, de un Picasso colgado distraídamente en una pared. Porque la música no entra naturalmente por sus poros, ni vibra su alma con una plástica que no entiende. Sus ropas se le despegan del cuerpo aceitadas por el peligroso lubricante del esnobismo. [...] es dable constatar que el arte de nuestras clases populares, nitificando incluso esas indefiniciones, es auténticamente representativo (1999, p. 26-27).

O olhar apresentado neste livro, que teve sua primeira publicação na década de 1960, é diferente do que utilizamos neste trabalho. Ferrer parece compartilhar com a visão dominante nos anos 60 e 70 que rotulava a produção artística, dividindo-as entre manifestações que eram consideradas “autenticamente” de elite ou populares. Hoje, compactuamos mais com a idéia de circularidade cultural, mesmo que, em alguns momentos, algumas destas manifestações sejam tomadas como símbolos de uma identidade de elite ou popular.

Ao mesmo tempo que estes conceitos de identidade de elite e de grupos populares é bastante impreciso, há uma precisão no que se refere à inclusão ou exclusão de suas representações na identidade nacional. Neste sentido, talvez a própria construção de uma identidade nacional pelas elites brasileiras e argentinas, do final do século XIX e início do século XX, tenha sido responsável pela imaginação social sobre estas mesmas e sobre os grupos que delas não fazem parte⁷⁹. Poder-se-ia, também, pensar que o fato da construção das identidades de elite brasileira e argentina serem essencialmente brancas um elemento fundamental para que a construção das identidades populares fosse associada à questão étnica.

Nesse sentido, o que se tem mais claramente é um processo de inclusão ou de exclusão de representações das identidades de determinados grupos na identidade nacional. Assim, diferentemente da formação da classe operária inglesa, estudada por Thompson, a formação de uma identidade associada à posição dentro da ordem econômica no Brasil e na

⁷⁹ Neste sentido, concorda-se com Hobsbawm, ao afirmar que as nações são “fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidos sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses de pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas” (1990, p. 20).

Argentina confundia-se com questões não propriamente de classe e, dentre estas questões, a étnica é fundamental, como veremos⁸⁰.

A diferença é um elemento essencial que marca o limite entre um grupo e outro, uma identidade e outra. Contudo, a inclusão ou exclusão estão associadas a uma relação de poder entre estes grupos diferentes. As repúblicas brasileira e argentina nos períodos identificados, de forma geral, como oligárquicos, construíram representações sobre suas identidades nacionais a partir de elementos essencialmente associados às identidades de elites, os quais eram, fundamentalmente, inspirados nos países mais “adiantados” do ocidente europeu, havendo uma clara conotação étnica nesta construção e excluindo uma série de representações que identificam grupos que não são de elite. Estas representações elitistas da identidade nacional passaram por um processo de questionamento e renegociação justamente na época de Carmen Miranda e Carlos Gardel.

Também nos é significativa, para esta análise, o conceito de massas. Capelato (1998), ao comparar os governos de Vargas e Perón, prefere utilizar o conceito de política de massas, referindo-se a um tipo de política que pretende envolver toda a população numa dimensão de unidade, ou seja, considerando uma homogeneidade entre toda ela. A massa, como bem focado por Martín-Barbero, dilui a identidade de classe. Como afirma:

Massa designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular. Isto porque no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura de classe, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa. [...] A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita o seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular (2003, p. 181).

Neste sentido, a passagem do popular ao massivo está ligado ao processo de homogeneização necessária à construção da identidade nacional. Necessário mencionar, porém, que este processo não significa apenas uma dominação de “ingênuos” segmentos populares, mas que os mesmo participaram deste processo de negociação e que,

⁸⁰ Caso semelhante pude averiguar em uma pesquisa que realizei sobre a identidade de uma comunidade da periferia de Porto Alegre, publicada com o título “Memória musical da Vila Maria da Conceição”. Os integrantes entrevistados desta comunidade e as letras das músicas que compunham e interpretavam nos mostram uma identidade claramente de exclusão, mas não só por não possuírem capital, mas por serem negros ou mestiços, por sua cultura, seu jeito de vestir, suas músicas, entre outros elementos simbólicos, não serem bem vistos pela sociedade “incluída”, sociedade do “asfalto”, representação da atuação do poder público, ou seja, da inclusão, em oposição à sociedade do “morro”, excluída das benesses do poder público, o qual só chega quanto “a polícia vem bater” (KERBER, 2004).

freqüentemente, viu-se, como vitória simbólica de segmentos populares, a emergência de seus símbolos como representantes da nação.

3.2 O CONTEXTO POLÍTICO E A INCLUSÃO DOS SEGMENTOS POPULARES

Tanto a carreira de Carmen, no Brasil, quanto a de Gardel, na Argentina, desenvolveram-se em meio a um período de mudança na percepção da questão social, em ambos os países. Junto à explosão de estrelato de Carmen, aconteceu a Revolução de 30. Também, junto à explosão de Gardel, ocorreu a chegada, ao governo, da União Cívica Radical. Estes fatos marcaram momentos de modificação na organização política, economia e social nacionais, havendo transformações também culturais, as quais são enfocadas nesta pesquisa.

No Brasil, a República Velha havia assistido a uma política organizada a partir dos conchavos entre as elites regionais. Com os conflitos internos, a quebra da “Política do Café com Leite” e a crise mundial, que afetou especialmente os produtores de café de São Paulo, as elites brasileiras estavam em uma posição muito frágil. Este era o cenário ideal para a emergência política de diversos setores sociais antes excluídos, os setores populares urbanos, e para o surgimento de um modelo de Estado que apela para as massas, especialmente urbanas, como o que foi implantado por Getúlio Vargas. Não havendo uma elite com força para se impor, nem movimentos de oposição com força suficiente para impor um outro modelo de sociedade, se configurou um modelo de Estado que tem uma posição de certa autonomia, não sendo representante direto de nenhum grupo social específico, mas jogando politicamente com todos (WEFFORT, apud FAUSTO, 1970). Este jogo com as camadas populares, porém, não era apenas uma manipulação, mas um processo de acordos com as camadas populares, onde foram feitas reais concessões a estas, como analisa Gomes (1996, p. 53).

Tanto por esta fragilização das elites tradicionais, quanto pelo medo da questão social, tendo em vista o que aconteceu Rússia, havia a necessidade de assimilar as camadas populares da população ao jogo político, antes que a sua exclusão propiciasse conflitos maiores. É neste sentido que Gomes (1999) fala da questão da pobreza que, durante muito tempo, tinha sido encarada como necessária ao sistema, fornecendo um excedente de mão-

de-obra para ser explorada pelos capitalistas. Especialmente após a Revolução Russa, ela começou a ser encarada não como uma necessidade do sistema, mas como um perigo para este tendo, por isso, se organizando todo um pensamento que valorizava o trabalho e tentava reduzir ao mínimo a pobreza. Baseando-se no mesmo raciocínio, Romero, referindo-se à Argentina de Yrigoyen afirma que:

La impresión de la revolución mundial era inminente opero en cierta medida como ejemplo para los trabajadores, pero mucho más lo hizo como revulsivo para las clases propietarias. La revolución se mezcló con la contrarrevolución, y entre ambas hirieron de muerte a las democracias liberales [...] Coincidieran, así una actitud sindical que combinaba la confrontación y la negociación y otra del gobierno que, mediante el simple recurso de no apelar a la represión armada, creaba un nuevo equilibrio y se colocaba en posición de arbitro entre las partes (1994, p. 51).

Na Argentina, diferentemente do Brasil, não houve uma revolução⁸¹, mas uma vitória eleitoral, em que Hipólito Yrigoyen, da União Cívica Radical, venceu as eleições com 45,6% do total de votos, enquanto que o Partido Conservador (herdeiro do PAN), recebeu 12,86%, o Partido Democrata Progressista (dissidência conservadora) recebeu 13,23% e o Partido Socialista, 8,88%.

Tal qual o governo de Vargas, no Brasil, o de Yrigoyen, na Argentina (1916-1922) inaugurou uma nova relação entre Estado e trabalhadores e apelou para uma política de massas, trazendo, para o cenário político, segmentos sociais não pertencentes às elites. Inúmeras vezes o governo interveio nas greves intercedendo em favor dos empregados, desde que os mesmos não se opusessem frontalmente contra o modelo agro-exportador. Neste sentido, como no caso brasileiro, percebe-se que, no radicalismo, o estado não se coloca mais como representante direto de uma elite, apesar de também não se colocar como representante de uma classe operária, mas sim, um elemento autônomo que negocia com ambos. Conforme Ansaldi, a UCR, em 1916, afirmava não estar com ninguém nem contra ninguém, mas sim com todos e para o bem de todos, ou seja, apresentava-se como uma síntese da nação argentina (1989, p. 53).

Donghi, ao definir o caráter de classe do período radical, afirma:

Esse triunfo do radicalismo se baseava nas classes médias urbanas do litoral e nos amplos estratos populares das cidades, bem como em quase toda a classe média das zonas cerealícolas e numa parte considerável de pequenos

⁸¹ Houve uma tentativa revolucionária, em 1905 e, depois, uma acomodação em função da concessão do sufrágio, em 1912 e, finalmente, uma vitória eleitoral, em 1916.

criadores de gado; apoiava-se, finalmente, em grupos marginais das classes elevadas do interior (1975, p. 195).

Obviamente que o caráter popular no governo Yrigoyen não foi tão explícito quanto no posterior governo Perón. Poder-se-ia afirmar que as condições históricas que proporcionaram o apoio de uma classe operária a Perón não existiam no contexto de Yrigoyen. Porém, isso não impossibilita identificar a emergência de segmentos populares através deste último presidente. Como afirmam Fausto e Devoto:

Ao contrário do que ocorreria com Perón, Yrigoyen não conseguiu obter o apoio da classe operária organizada, embora tivesse votos em amplos setores populares. Em seus primeiros anos de governo, realizou uma política de calculada aproximação com os sindicatos e os trabalhadores em geral, na qual se desenhava a intenção de atribuir ao Estado um papel ativo de articulador das relações entre operários e patrões (2004, p. 238).

Romero, em seu artigo “Buenos Aires, 1880-1950: política y cultura de los sectores populares”, analisa a história destes setores, dividindo-a em três etapas. A primeira etapa, que se estenderia de 1880 a 1910, foi caracterizada pela imigração massiva que “modificó sustancialmente la fisonomía de los sectores populares – mucho más que la de la elite” (1989, p. 33).

Além do “sofrimento” abordado por outros autores que enfocam as sensibilidades e a cultura, Romero enfoca outros elementos que uniam a diversidade existente entre estes segmentos populares, que abarcavam os “gauchos”, os diversos grupos populares que já habitavam as “orillas”⁸² de Buenos Aires e os diversos grupos étnicos que vinham da Europa:

Los unía la común inestabilidad ocupacional, o el hacinamiento en los conventillos del centro o de la Boca, cerca de sus trabajos (cosa indispensable en una ciudad sin medios masivos de transporte”, y unas condiciones de vida muy duras para todos. Esas condiciones, y la espontánea necesidad de cooperación, empujaron a la constitución de las mutuales, las asociaciones por nacionalidades, las sociedades de resistencia, los primeros sindicatos por oficio, y otras muchas formas asociativas [...] De la suma de estos elementos, y en una coyuntura de alta conflictividad, cristalizó la identidad inicial de los sectores populares porteños. Se definieron como trabajadores [...] y como contestatarios de un sistema que creían se podía derribar para construir sobre sus ruinas uno más justo y más racional, que permitiera un desarrollo más pleno de las potencialidades humanas de los oprimidos. Esta identidad daba el tono general a un conjunto social en el que no faltaban, naturalmente, quienes confiaban en su capacidad para adecuarse a la sociedad existente y prosperar en ella. Pero la contestación dominaba sobre la adaptación (1989, p. 34-36).

⁸² A expressão “orillas” se refere aos subúrbios de Buenos Aires.

Obviamente, este domínio da contestação foi elemento fundamental para, pouco depois, ter sido eleito Yrigoyen e a UCR, entrando no que Romero define como segunda etapa da história dos setores populares, que coincide com o período desta pesquisa, transcorrendo as décadas de 1910 e 1920, até meados da década de 1930. Afirma, ele, que, depois do “Centenário”, em 1910, e mais claramente, depois da Primeira Guerra, o “clima” dos setores populares mudou substancialmente, impulsionados pelas mudanças políticas geradas pela lei Sáenz Peña:

La movilidad social, o su imagen, unida a las transformaciones ecológicas, dio lugar a las nuevas sociedades constituidas en los barrios. Fue una sociedad popular, antes que específicamente trabajadora, y el arco social que se identifica con ella, difícil de circunscribir en categorías ocupacionales o en relaciones de clase, penetra profundamente en lo que luego se llamaría las clases medias. La integraban muchos trabajadores, pero con ellos pequeños comerciantes, maestros, profesionales de barrio, dueños de talleres, y también todo tipo de desocupados [...] (ROMERO, 1989, p. 36).

A idéia de “popular” proposta por Romero parece coincidir com a escolhida para esta pesquisa, na medida em que se adequa melhor para a identidade constituída, diferentemente do conceito de classe social. Romero, ainda, aponta que esta nova identidade popular foi fortemente associada com as sociedades de bairro e, antes de ser contestadora, foi conformista em relação à ordem social e política (1989, p. 41).

No caso brasileiro, há um consenso, desde a obra de Fausto sobre a Revolução de 1930 (1970) de que esta foi um processo em que, como no caso da emergência da UCR na Argentina, não havia uma classe específica, mas uma série de segmentos sociais, com caráter de classe ou não, participando do processo. A principal característica que unificava estes diversos grupos é que não faziam parte das elites que, naquele momento, controlavam o estado, grupos que, anteriormente, eram excluídos das benesses do estado ou mesmo impedidos de participar politicamente. Assim, as elites realizavam a exclusão através de mecanismos como a Comissão de Verificação de Poderes, criada no Brasil para evitar resultados desagradáveis a estas elites e, na Argentina, do fato da proibição a estrangeiros de votar, num momento em que a maioria da população masculina adulta era estrangeira e não pertencia às elites argentinas.

Em nível do imaginário político, há uma emergência de grupos populares em oposição às elites. Este processo político teve consequência sobre a identidade nacional, pois estes grupos populares tiveram, a partir de então, mais força para impor as

representações de suas identidades como nacionais. Já os discursos iniciais dos mandatos de Yrigoyen e de Vargas tinham uma perspectiva de abrir mais espaço, no estado, para estes segmentos anteriormente excluídos. Como afirma Wasserman:

Os objetos discursivos centrais contidos nos três manifestos [de Vargas, Yrigoyen e Madero] são: a questão da democratização política, as desigualdades regionais, a questão do desenvolvimento econômico e a questão da dependência externa (2002, p. 38).

Ainda:

Operários, setores médios urbanos, camponeses, oligarquias periféricas e descontentes, burguesia industrial incipiente e abandonados em geral pelo sistema, levantaram-se contra as oligarquias ao mesmo tempo em que se apresentava a vulnerabilidade do sistema econômico. Madero, Yrigoyen e Vargas indicavam o caminho da ordem constitucional, da participação política e do sufrágio universal como panacéias para os males da Nação e, assim, passaram a “encarnar a vontade geral”, como se fossem os “salvadores da Pátria”. [...] Os discursos antioligárquicos de Madero, Vargas e Yrigoyen acabaram funcionando como referências básicas no imaginário constitutivo de seus países. Conhecidos como “apóstolo de la democracia”, “pai dos pobres” e “defensor del pueblo”, foram responsáveis por discursos e práticas que instauravam um novo sentido à Nação e aos sentimentos de pertencimento (2002, p. 171-173).

A política adotada tanto a partir de 1916, na Argentina, quanto a partir de 1930, no Brasil, teve uma grande influência em nível do imaginário, especialmente no que se refere à nação. Um dos resultados desta política foi uma tendência à incorporação de elementos da cultura de setores sociais populares às representações sobre a nação. Isso se relaciona à tese de Nairn, que afirma:

[...] o advento do nacionalismo num sentido moderno esteve ligado ao batismo político das classes inferiores [...] Ainda que às vezes hostil à democracia, os movimentos nacionalistas tem tido uma perspectiva invariavelmente populista e procurado arregimentar as classes inferiores para a vida política (apud. ANDERSON, 1989, p. 58).

Extrapolando o sentido de classe social proposto por Nairn, poder-se-ia falar, tanto para o Brasil quanto para a Argentina, em grupos amplos e diversificados, mas unidos em um elemento (não são as elites que controlavam anteriormente o Estado), impulsionados a desenvolver a idéia e o sentimento de pertencimento à nação. Ocorre, então, uma renegociação para redefinir as representações da identidade nacional, tanto no Brasil quanto na Argentina. Nesta renegociação são agentes as elites, o Estado (que passava a não ser mais simples defensor dos interesses das elites) e diversos grupos populares e, dentre estes, em especial os que estavam mais próximos do governo e,

portanto, mais pressionavam sobre ele, ou seja, os urbanos, especialmente de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Estas negociações tiveram diversos mediadores, como jornalistas, líderes sindicais, burocratas do Estado, intelectuais e artistas e, neste último grupo, destacadamente Carmen Miranda e Carlos Gardel.

3.3 CARMEN E GARDEL COMO REPRESENTANTES DAS IDENTIDADES POPULARES

A oposição entre elites e segmentos populares, existente no imaginário das sociedades brasileira e argentina, manifestou-se nas canções interpretadas por Carmen e Gardel e a nação teve de ser pensada dentro deste paradoxo.

No Brasil, anterior a 1930 e, mais ainda, anterior ao modernismo dos anos 20, bem como na Argentina anterior aos governos radicais, as representações predominantes na definição da identidade nacional eram associadas à identidade das elites. No caso brasileiro, em nível simbólico da música, por exemplo, como analisa Contier:

A elite burguesa brasileira de fins do século XIX e início do século XX possuía um forte preconceito em relação às temáticas populares. As músicas oriundas das camadas subalternas ou da população, como, por exemplo, o maxixe, o samba, o entrudo, o choro, eram excluídas da cultura brasileira (1988, p. XXXVIII)⁸³.

É sobre este tema que muitas canções da época tratavam. Carmen Miranda construiu sua imagem como representante das camadas populares e cantava, geralmente, em defesa destas. No dia 5 de abril de 1939, por exemplo, gravou a canção “Você nasceu p’ra ser granfina”, samba de Laurindo de Almeida, que parece representar uma “contra-rejeição” das camadas populares em relação às elites, ou seja, do mesmo modo que estas elites criticavam e desvalorizavam a música popular, a música destas camadas desqualificava as elites:

Você queria aprender o samba
mas sua cabecinha não deve andar boa
A sua voz é desclassificada
não tem ritmo nem nada, você não entoa
Você nasceu p’ra ser granfina

⁸³ Necessário destacar que havia uma diversidade muito grande entre os modernistas dos anos 1920. Apenas uma parte de seu pensamento foi adotado como política de Estado nos anos 1930. Contudo, na maior parte dos modernistas existiu a valorização de manifestações de signos da identidade popular.

andar na seda e discutir francês
 Se compenetre que o samba é alta bossa
 e é p'ra nêgo de choça que não fala o inglês
 [...]
 Um samba exige tal simplicidade
 É justamente o que você não tem
 Eu desejava que você soubesse
 que o samba é a prece do “João Ninguém”

A canção trata de uma distinção entre as elites, na figura da “granfina”, e as camadas populares, na figura do “nêgo que não fala inglês”. Assim, para a questão da nacionalidade, é interessante a relação de identidade definida entre o “granfino” e nacionalidades externas, o inglês e o francês. Aí, têm-se uma clara associação simbólica: se granfino se identificava com inglês, francês, logo, o seu oposto, as camadas populares, se identificariam com o oposto do estrangeiro: o brasileiro. Associação similar encontra-se na canção “Good-Bye”, marcha de Assis Valente gravada por Carmen em 1932:

“Good-bye, good-bye boy”, deixa a mania do inglês
 Fica tão feio p'ra você, moreno frajola
 Que nunca freqüentou as aulas da escola
 “Good-bye, good-bye boy”, antes que a vida se vá
 ensinaremos cantando a todo mundo (e com prazer)
 b-e-bé, b-i-bi, b-a-bá

Não é mais boa noite, nem bom dia
 Só se fala “good-morning, good nigh”
 Já se desprezou o lampião de querosene
 Lá no morro só se usa a luz da Ligth (oh! Yes)

Perceba-se que, nesta canção, Carmen ironiza o “moreno frajola”, o representante dos segmentos populares (e, neste caso, além de elementos de identidades de classe, percebe-se elementos de identidades étnicas, como analisaremos no próximo capítulo), que entra na “mania” de falar em língua estrangeira.

Poderíamos identificar nesta música, também uma bipolarização entre o nacional e o estrangeiro: se falar o inglês “fica tão feio” para o moreno frajola, por dedução, sua vocação é falar o português, ou seja, a representação lingüística liga-se à representação popular. Ao mesmo tempo, por outro lado, poderíamos pensar: para quem “não ficaria feio” falar o inglês? A resposta óbvia seria: para os segmentos não-populares, para as elites.

Como analisa Garcia: “O uso de palavras estrangeiras confere status ao indivíduo, ao sugerir uma familiaridade com a cultura dita civilizada e, portanto, ‘superior’ à da

maioria dos brasileiros” (2004, p. 53). Também, esta forma de falar, nesta canção interpretada por Carmen, opõe as elites às representações nacionais.

De forma semelhante, Gardel interpretou uma série de canções que manifestam a oposição entre as elites e os grupos populares em geral, se posicionando, tal como Carmen, como representante das identidades populares. Assim, apresenta as representações associadas à identidade de elite como sendo “o outro”, a alteridade, a qual é, inclusive, frequentemente ridicularizada ou é ridicularizado quem quer se passar por elite. É o que ocorre, por exemplo, no tango “Carnaval”, de Francisco Garcia Jiménez e Anselmo Aieta, gravado por Gardel em 1927:

Sos vos, pebeta. Sos vos ¿Cómo te va?
Estás de baile ¿Con quién?
Con un bacán,
Tan bien vestida, das el golpe,
Te lo digo de verdad.

Habré cambiado que vos ni me mirás,
Y sin decirme adiós ¿Ya vas a entrar?
No te apresurés,
Mientras para el auto tu bacán,
Yo te diré:

¿Dónde vas con un mantón de Manila?
¿Dónde vas con tan lindo disfraz?
Nada menos que a un baile lujoso,
Donde cuesta la entrada un platal.
¡Qué progresos has hecho, pebeta,
te cambiaste por seda el percal!
¡Disfrazada de rica estás papa
lo mejor que yo vi em Carnaval! [...]

Nesta canção, Gardel ironiza a moça que, bem vestida, tenta se fazer passar por integrante da elite. Seda e percal são dois tecidos utilizados como representações da identidade de elite e da identidade popular, e a moça trocou um pelo outro para se disfarçar de rica. Mesmo que Gardel reconheça que a moça está “papa”, gíria que, no lunfardo, significa bonita, como disfarçada de rica, a crítica a esta transformação é clara: a moça “deu o golpe” ao conseguir estar com um “bacán”, gíria que se refere a um rapaz rico.

No tango “Raza noble”, de Juan A. Caruso e Salvador Grupillo, gravado por Gardel em 27 de dezembro de 1925, o título da música refere-se ao “gaucho”, representação dos segmentos populares do interior argentino. A música fala:

Ya no queda un solo gaucho
de facón en la cintura,

de melena suelta al viento
 y el chambergo echado atrás,
 que, en el pingo enhorqueteado
 atravesase la llanura
 con un rítmico compás,
 de la pampa galopando
 la guitarra bien templada
 llena de cintas y flores,
 como recuerdo de amores
 que no han de volver jamás...

Ya no visten el chiripá, bota'e potro, nazarenas
 no se cantan vidalitas ni se baila el alegre pericón...
 Ni allá bajo la enramada terminadas las faenas,
 se improvisan las payadas noche a noche, a la rueda del fogón.

Raza noble de valientes, que en todas las entreveras,
 empuñaron los aceros para darnos libertad.
 Ellos fueron los primeros que al toque de un zafarrancho
 dejaron china y el rancho para ir a derramar
 su sangre en fieras trenzadas, por el sol de la bandera
 que brilla como si fuera el sol de la libertad...

Conquistaron em la guerra
 esos gauchos indomables
 a puros golpes de sables
 con bravura, la justicia y la igualdad.
 Y después de la batalla
 en trenzadas mezquinas,
 en las manos de sus chinas
 las heridas cada cual se iba a curar...

O “gaucho” é uma das referências mais constantes nas letras das músicas interpretadas por Gardel e, também, em sua imagem pessoal, como já foi ilustrado no capítulo anterior. Além da exaltação desta imagem, Gardel retoma sua identificação como representação de identidades populares, como em “Eche otra caña pulpero”, de Alberto Vacarezza e Enrique Delfino, gravado em 1923:

Eche otra caña pulpero
 que yo soy un pobre criollo,
 a quién ya lo busca el hoyo,
 porque de pena me muero [...]

A questão das identidades regionais será desenvolvida no último capítulo. Porém, sendo, o “gaucho”, ao mesmo tempo, representante de identidades populares e regionais, esta análise cabe aqui também. Perceba-se que Gardel ocupa estes dois espaços bastante distintos em suas canções: o do campo e o da cidade. Porém, em ambos, se apresenta como representante dos segmentos populares.

Estas canções apresentadas são indícios de que, no imaginário social da época, havia uma marcada distinção, como foi afirmado anteriormente, entre uma identidade de elite e uma identidade de segmentos excluídos desta elite, a qual denominamos populares. Esta distinção, porém, tem determinadas características, como vamos averiguar.

Tanto o samba quanto o tango formaram-se em meio a segmentos populares e excluídos das sociedades brasileira e argentina. Nenhum historiador arrisca definir a data do surgimento do tango nem mesmo precisar sua origem étnica. Em geral, repete-se que o tango surgiu da mistura de influência de vários grupos étnicos da periferia de Buenos Aires e que tem sua forma mais claramente definida em torno da década de 80 do século XIX. Fala-se da influência da milonga, estilo musical criollo argentino, da habanera, estilo trazido pelos espanhóis, além de influências negras, especialmente rítmicas. Este caldeirão de mestiçagem ainda teria sido “enriquecido” pelas diversas influências trazidas pelos vários grupos de imigrantes que chegaram à Argentina entre o final do século XIX e início do XX. Apesar da não-definida origem étnica do tango, sua origem de classe é mais precisa. Assim, como afirma Collier:

Su origen social era pobre, marginal, e incluso semidelictivo. Por esta razón fue repudiado largo tiempo por la alta sociedad argentina, aunque los jóvenes sedientos de placer de la clase alta desempeñaron su papel en la propagación del tango por la ciudad (1988, p. 75).

O mesmo autor, ainda, conta que foi no início do século XX que as orquestras de tango chegaram até o centro de Buenos Aires e passaram a ser ouvidas e apreciadas por segmentos das elites e, de lá, lançaram-se para conquistar o mundo.

Assim como o tango surgiu nas “orillas” de Buenos Aires, o samba surgiu nos morros do Rio de Janeiro. As reformas modernizantes ocorridas no início do século na cidade do Rio de Janeiro haviam expulsado as populações mais pobres do centro da cidade. Estas acabaram se assentando nos morros que cercam a cidade. Eram os locais próximos às regiões mais centrais, onde freqüentemente tinham de ir para trabalhar e, ao mesmo tempo, distantes o suficiente das elites.

Tal qual o samba e o tango eram resentantes de identidades populares, Carmen Miranda e Carlos Gardel também assim construíram sua imagem. Diversas biografias de ambos ressaltam as dificuldades econômicas encontradas em suas infâncias e início da juventude, construindo um mito que se identifica com setores populares. Por exemplo,

sobre os primeiros tempos de Gardel, Grünewald afirma: “[...] exercia inúmeras atividades a fim de ganhar uns trocados: carregador, engraxate, moço de recados; trabalhou em relojoarias e oficinas tipográficas” (1994, p. 49).

No caso de Carmen, Gil-Montero afirma, por exemplo, que ela, também em seus primeiros tempos, dada a dificuldade econômica de sua família: “[...] assumiu a responsabilidade de entregar marmitas preparadas por sua mãe. Ao mesmo tempo, ajudava Olinda [sua irmã] nas costuras e aprendia a fazer chapéus” (1989, p. 26).

Não nos interessa, aqui, questionar a veracidade destes fatos, mas apontar para como este relato de uma trajetória de vida está associado a mostrar o pertencimento de ambos às identidades populares do Brasil e da Argentina. Nesta época, através de meios como revistas e rádio, popularizou-se o saber sobre a trajetória pessoal dos ídolos, e versões como estas, sobre Carmen e Gardel, trazidas ao conhecimento do público, são mais elementos que fazem com que este público se identifique ou se sinta representado neste artista. Relatos como estes da trajetória pessoal de Carmen e de Gardel foram elementos essenciais na legitimidade que tiveram como representantes de identidades populares.

3.4 A EMBAIXADA DO SAMBA E O HINO DO SUBÚRBIO

Junto à emergência dos novos grupos populares urbanos, ocorreu também a emergência de sua cultura musical. Este fenômeno é observado pelo espaço cada vez maior que ocupa o samba, no Brasil, e o tango, na Argentina, no contexto cultural destas nações.

A música é um símbolo indissociável da cultura e da identidade de cada grupo. Assim, a emergência de um estilo musical em relação a outro representa, justamente, a emergência de um grupo social em relação a outro. O que acontece nos anos 30, no Brasil, e nos anos 10 e 20, na Argentina, é uma vitória simbólica do samba e do tango como estilos musicais que representam ambas as nações, demonstrando, assim, uma vitória simbólica dos novos setores populares, especialmente urbanos, que passaram a ter elementos simbólicos para se identificar com a nação.

A oposição e, mesmo, o conflito entre elites e segmentos populares é, freqüentemente referida nas canções interpretadas por Carmen e Gardel. Em 1933, por exemplo, Carmen gravou “Sapateia no chão”, samba de Assis Valente, onde aparece esta valorização da cultura popular em relação à das elites:

A Dona Sociedade foi pedir a Pai-de-Santo
um remédio que livrasse sua gente dos quebranto
E Pai João lhe receitou um despacho de folia
e obrigando todo mundo a batucar de noite e dia

Ai! Eu não quero falar mal da Dona Sociedade
mas o povo lá de casa é que brinca de verdade
E não precisa de dinheiro, não, e nem de carro “Landolé”
quase que vai à vontade, meu nêgo, que nosso carro é... a pé

Esta canção parece ter tido origem numa avaliação de Assis Valente sobre o que estava acontecendo politicamente no Brasil. É o momento em que as elites, a “Dona Sociedade”, se encontravam muito fragilizadas e eram obrigadas a fazer concessões às camadas populares para manter a ordem social ou, como está representado na canção, as elites são obrigadas a “pedir ajuda ao Pai-de-Santo”, símbolo da cultura popular.

A ironia também se apresenta em “Tango, te cambiaron la pinta”, tango de Alberto Richard e Juan Benjamín Russo, com letra de Rubén Nicolás “Tabanillo” Fernández, gravado em 20 de junho de 1929; Gardel ironiza esta transformação do tango, representante dos grupos populares, a partir da qual passou a ser apreciado pelas elites.

Firulete trazao en la vedera
frente al viejo convento de arrabal,
de ande salió la purreta milonguera
que se engrupe a los gilges del Pigall.
Te has llegao hasta el centro 'e prepotencia
y como hombre de agallas te has portao;
y hasta aquellos que la van con decencia
a los sonos del fuelle has dominao.

¡Tango!
Que ocupás el primer rango
en milongas y salones,
en el centro y arabal...
!Tango!
Flor de lujuria y de fango,
que los dandys y matones
por vos dan hasta el puñal...

Te cambiaron la pinta allá en Europa,
y en francés te llamaran “le tangó”;
pero vos no has cambiado son la ropa,
y seguís siendo siempre como yo.
El dolor del convento en que naciste,

no sé sei por tau bien o por tu mal,
 vas derramando n tu cadencia triste,
 como es triste, también, el arrabal...
 ¡Tango!
 Que cuando me falta un mango
 te canto y me das consuelo
 llenándome el corazón.
 ¡Tango!
 Por más perverso y guarango,
 para mí sos como el cielo,
 aunque seas mi perdición...

Outro elemento importante a salientar é o fato de que, tanto Carmen quanto Gardel, sempre se apresentaram, nas canções, identificados com os segmentos populares. Isso pode parecer uma obviedade, pois ambos são cantores oriundos destes segmentos. Porém, nem sempre a origem social dos artistas e a imagem construída por eles e deles coincidem. No caso dos dois cantores, além da origem, ambos construíram uma imagem de si mesmos identificados com os grupos populares. Além da trajetória pessoal, esta questão também se apresenta em outros aspectos de Carmen e Gardel como, por exemplo, nos estilos musicais que interpretavam (todos de origem popular) e nas próprias letras das canções. Em 1934, por exemplo, Carmen, gravou o samba “Minha embaixada chegou”, de Assis Valente, representação deste conflito entre o morro e a cidade.

Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar
 Meu povo pede licença, p’ra na batucada desacatar

Vem vadiar no meu cordão
 Cai na folia meu amor
 Vem esquecer tua tristeza
 mentindo à natureza
 sorrindo à tua dor

Eu vi o nome da Favela, na luxuosa academia
 Mas a Favela p’ro dotô é morada de malandro
 que não tem nenhum valor

Não tem doutroes na Favela, mas na Favela tem doutores
 O professor se chama bamba, medicina lá é macumba
 cirurgia lá é samba

Já não se ouve a batucada, a serenata não há mais
 E o violão deixou o morro e ficou pela cidade
 onde o samba não se faz

É importante levar em consideração o próprio título desta canção. Quando Carmen cantava “Minha embaixada chegou” e se referia ao povo da batucada, ela estava dizendo ser a representante das camadas populares da população, ou seja, tal como um

embaixador que representa um país em outro, ela representava as camadas populares do Rio de Janeiro na própria cidade.

Também Gardel se colocava, nas letras de suas canções, como identificado com os segmentos populares. É o que ocorre, por exemplo, em “A media noche”, tango de Juan Maglio e Enrique Dizeo, gravado por Gardel em 1926:

Cuando el suburbio dormita, bajo la lluvia o en noche serena, cruza como un alma en pena las tristes calles una viejecita.
 Anda vagando hasta el Alba y en las sombras se suele ocultar, pobre mujer, camina sin César llevando a cuestas todo su penar.
 La gente buena de los barrios bajos, esos humildes que saben su historia, dicen que un día su nietecita, la muy malita, dejó el hogar.
 Y desde entonces, invierno y verano, a medianoche la vieja, vive con su amarga queja sumida en la soledad.
 Y así se pierde por los arrabales, hecha una piltrafa humana, porque en su vida tirana no halló más que falsedad.
 Como un gemido doliente, llena de harapos, cabizbaja y mustia, siempre se le ve silente con todo el peso de su negra angustia.
 Y maldiciendo la suerte, que en su pecho congojas dejó, llora su fin al ver que ya perdió el dulce amor que de ella se olvidó.
 Tal vez la nieta malvada y mezquina hoy no se acuerde de su tierna abuela.
 Sólo sabe que está dormido el pobre nido que abandono

Gardel não chegou a utilizar representações oficiais, como a da “embaixada” para salientar ser representante das identidades populares. A utilização da expressão “himno”, definindo o tango como um hino do subúrbio no tango “Tango Argentino” (1929), não se referia a ele, mas ao estilo musical.

Porém, mais freqüentemente do que entre as canções interpretadas por Carmen, as de Gardel falam sobre o sofrimento da população excluída, do subúrbio. E Gardel interpretava as canções com uma intimidade impensável para alguém que não tivesse vivenciado esta realidade. Ou seja, ao interpretar estas canções, Gardel, mesmo quando não estava falando claramente de si, colocava-se como integrante desta realidade social. É o caso, por exemplo, do grande sucesso “Melodia de Arrabal”, tango de Mario Battistella, Alfredo Le Pêra e Carlos Gardel, gravado pelo mesmo em 1933:

Barrio plateado por la luna rumores de milonga es toda tu fortuna.
 hay un fuelle que rezonga en la cortada mistonga,
 mientras que una pebeta, linda como una flor,
 espera coqueta, bajo la quieta luz de un farol.
 Barrio, barrio, que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental.
 Penas, ruego, es todo el barrio malevo melodía de arrabal.
 Viejo barrio, perdona si al avocarte se me pianta un lagrimón,
 que al rodar en tu empedrao es un beso prolongado que te da mi corazón.
 Cuna de tauras y cantores,

de broncas y entreveros, de todos mis amores.
 En tus muros con mi acero yo grabé nombres que quiero
 Rosa, la milonguita, era rubia Margot,
 y en la primer cita, la paica Rita me dio su amor.

Outra forma utilizada nas canções interpretadas por Gardel para aproximar-se das identidades populares é falando de sua intimidade com representações destas identidades. Por exemplo, no caso da canção “Guitarra mia”, de Alfredo Le Pêra e Gardel, gravada por ele em 1935, música em que conversa com um instrumento claramente associado à musicalidade dos segmentos populares latinos, identificando-o como seu:

Guitarra, guitarra mia por los caminos del viento vuelan en tus armonias
 coraje, amor y lamento.
 Lanzas criollas de antaño a tu conjuro pelearon;
 mi china oyendo tu canto sus hondas pupilas de pena lloraron...
 Guitarra, guitarra criolla, dile que es mio ese llanto!
 Azules noches pamperas donde calme sus enojos,
 hay dos estrellas que mueren cuando se duermen sus ojos.
 Guitarra de mis amores con tu penacho sonoro vas remolcando mis ansias
 por rutas marchitas que empolvan dolores.
 Guitarra, noble y florida, calla si ella me olvida!
 Midiendo eternas distancias hoy brotan de tu encordado sonos que tienen
 fragancias de un tiempo gaucho olvidado.
 Cuando se eleva tu canto como se aclara la vida,
 a veces tienen tus cuerdas caricias de dulces trenzas renegridas.
 Como ave azul sin amarras así es mi criolla guitarra.

Percebe-se um esforço da parte de Gardel, sendo ele mesmo compositor de boa parte das canções que interpretava, em construir esta identidade com segmentos populares. Carmen fez isso através da escolha das canções e ambos fizeram através da imagem e performance que construíram.

A imagem criada por Gardel colocava-o, em geral, como um representante de algum grupo popular. Como afirma Grünewald, entre os inúmeros personagens que ficaram marcados entre os interpretados por Gardel, temos:

[...] o boêmio, o gigolô, o guapo, o estudante lírico, o marido enganado, o jogador, o malandro, o trovador, o otário, o bêbado, o filho devotado ou arrependido ou o retratista incessante do comportamento feminino, das mulheres puras e volúveis, líricas ou traidoras, soberbas ou decadentes. E ainda o cantor de Buenos Aires e seus bairros, e mais ruelas, cortiços, cabarés, lampiões, alcovas, hipódromos (1994, p. 38).

Falta, entre os tipos mencionados pelo autor, um que, sem dúvida, foi fundamental, tanto no início da carreira de Gardel quanto em sua trajetória exterior: o

“gaucho”. A este tipo, também associado a identidades populares, vamos dedicar mais atenção, a qual também daremos à baiana de Carmen.

Outra canção com significativas representações de identidades populares é “Yo se hacer”, de autoria do próprio Gardel com Andrés Cepeda, gravada em 1912:

Aunque nacido y criado en la escuela del sufrir
me doy maña pa vivir como el hombre más letrao.

Soy como pial usao, ponerle a un pingo el apero
y al avestruz, más ligero, io sé en el campo bolear.
También a una res carnear y pegarle un tajo al cuero.

Yo sé capar un potrillo, y cuidar un parejero
y al mancarón más mañero la maña le sé quitar.

Sé, en un rodeo contar, en una cancha correr
le sé sacar e poner a cualquier novillo el lazo
y bolear en campo raso cualquier bicho pa comer.

Sé manejar el arao pa plantar una semilla
y en el tiempo de la trilla recojo lo que he sembroo.

Sé hacer un lazo trenzao un cabresto, un maneador,
separar como el mejor rodeo en un campo abierto
y, hasta en el mesmo desierto sé guasquiar un redomón.

Y si escuela no me han dao, los que me dieron el ser
a fuerza de padecer, la experiencia me ha enseñao
quien si a educarse ha lograo, a fuerza de ser estruido,
y yo que siempre he vivido, por la ignorancia rodeao,
seré el gaucho desgraciao deste suelo en que he nacido...

Perceba-se que, nesta canção, Gardel apresenta uma série de signos que remetem a identidades populares. Mais especificamente, remete ao trabalho ligado a estes segmentos, como o saber “una res carnear” ou “capar un potrillo y cuidar un parejero” ou, ainda mais significativo, dado o fato da Argentina ser um país agroexportador, “sé manejar el arao pa plantar una semilla” Ele utiliza os verbos “soy” e “sé” para estabelecer esta identificação.

Após estabelecer-se como representante destes segmentos populares do campo, apresenta uma crítica, afirmando que, não tendo estado na escola, será um “gaucho desgraciao”. Esta crítica poderia ser comparada à apresentada por Carmen em “Cachorro Vagabundo”, citada adiante, em que ela, também, fala da exclusão sofrida pelo malandro carioca.

Perceba-se, também, que “Yo se hacer” é uma das primeiras gravações feitas por Gardel, ainda em 1912. Sendo que o período de enfoque deste estudo é a partir de 1917, esta canção não caberia para citação. Contudo, foi citada para identificar que há uma continuidade entre as representações apresentadas por Gardel nesta época e as do período especificamente abordado. Gardel persiste, nas letras de suas canções, colocando-se como trabalhador do campo, “gaucho”, representante de identidades populares do interior argentino, como o que acontece em uma série de músicas que interpreta principalmente nos primeiros anos, como em “Recuerdos”, canção de sua própria autoria com José Razzano, gravada por ele em 1917, ou em “Pavadas”, canção de sua autoria com José Razzano, Alberto Novión, gravada em 1919:

Bueno, en esta vida aquí estoy, y demás, ya bien lo comprienda
y pa' no estar aburriendo, ensillo el zaino y me voy.
Tuito abandono dende hoy: la china, el rancho, y mi pago,
Y aunque solo malos tragos, y me brinden continua guerra,
y pensar que acá en mi tierra, hay que mendigar halago...

¡Criollo lindo! Y al oírlo cantar ansina,
me ha traído a la memoria, cuando yo,
también cantaba, con la guitarra terciaba y mi flete sobador...
Era el gaucho más cantor, con más suerte
que la taba: en noche pelar la pava...
No vide china lunanca escaciar como potranca
que si usted amigo me viera, dura de entendera
está subiendo en las ancas-...

Te dejo mi china todo lo del rancho,
ya e' sabido pichón que se cae del nido,
se arregla de cualquier modo...
Nunca le falta acomodo al gaucho de chiripá...
Si algún recuerdo vendrá a entristecerme,
¡no importa! Cuando no hay pan, venga torta,
¡pa lo que a mí se me dá! [...]

Em sua história mítica, demonstrada nas letras de suas canções, Gardel parece representar o “gaucho” que vai do campo para a cidade habitar nas “orillas de Buenos Aires”. No tango “Flor de Fango”, de Augusto Gentile e Pascual Contursi, gravado por Gardel em 1918, ele remete a este espaço de exclusão da cidade de Buenos Aires:

Mina que te manyo de hace rato,
perdonáme se te bato de que yo te vi nacer...
Tu cuna due un conventillo alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles,
te entregaste a la farra, las delicias de un gotan.
Te gustaban la alhajas los vestidos a la moda
y las farras de champan.

Anduviste pelechada, de sirvienta acompañada
 pa' pasarla e' niña bien,
 fuiste por muchos envidada porque llevabas buen tren.
 Te hiciste chacadora;
 luego fuiste la señora de un comerciante mishé
 que lo dejaste arruinado y sin medio, y amurado
 en la puerta de un café. [...]

Perceba-se os espaços em que se desenvolve a narrativa desta história. Temos espaços que são representativos de identidades populares. Entre eles, destaca-se o “conventillo”⁸⁴ que, junto aos prostíbulos, como já foi mencionado, são os principais signos espaciais das identidades populares responsáveis pela construção do tango e emergentes como representações nacionais.

Os prostíbulos e a vida da prostituição é, talvez, ainda mais do que o espaço do “conventillo”, um tema muito freqüente nas canções interpretadas por Gardel. Em canções como em “Carne de cabaret”, tango de Pacífico V. Lambertucci e Luis Roldán, gravado por Gardel em 1920, ou em “Margot”, tango de Celedonio Esteben Flores e Josté Ricardo, gravado por Gardel em 1921, o cantor apresenta a pobre vida de uma prostituta com palavras que transmitem a idéia de sua intimidade com o tema, dando a impressão de que ele é alguém que vive neste espaço.

Gardel parece migrar do espaço rural para o espaço urbano, mantendo-se representante dos segmentos populares. Apesar de, até o final de sua carreira, ainda interpretar canções que reportam ao espaço urbano, o caminho seguido é sempre em direção à cidade. Neste sentido, percebe-se que as narrativas apresentadas nas letras das canções interpretadas por ele, quando falam de um caminho percorrido, sempre remetem a esta direção do campo para a cidade ou, então, na cidade, fala-se da saudade do campo. Ora, se na cidade se está com saudade do campo, o caminho que foi seguido num tempo passado é o mesmo do narrado nas canções em que se vai do campo para a cidade em tempo presente⁸⁵.

Este caminho seguido do campo para a cidade por segmentos populares também é representado através das mulheres que vêm do interior e acabam na prostituição, em

⁸⁴ Casas pobres e com muitas habitações onde, em geral, residiam os segmentos populares de Buenos Aires. Também, local de aproximação entre os “gauchos” vindos do interior argentino e os imigrantes estrangeiros, pois freqüentemente habitavam em “conventillos”.

⁸⁵ Esta questão do caminho, do “Caminito” é referência constante nas canções interpretadas por Gardel. Quando nos detivermos a analisar as identidades regionais, este vai ser importante elemento.

Buenos Aires. É o que se apresenta, por exemplo, no tango “La provinciana”, composto por Manuel Romero e Manuel Jovés, gravado por Gardel em 1922:

Era una provincianita,
que dejando su casita
cayó un día a la ciudad,
sin sospechar pobre chica
que iba buscando su ruina.
Y bien pronto un compadrito
empezó su trabajito
con engaño y con maldad.
Y la muchacha rodó
una noche en el Maipú
entre un tango e un foxtrot

Infeliz provincianita tan gentil y tan bonita,
la milonga te apresó, y ya tu vida está marchita,
pobre flor, ya está muy lejos el recuerdo de tus viejos,
tu candor se disipó y hoy te entregás a la cocó...

Provinciana sin malicia
que soñas con la delicia
de la vida en la ciudad.
La capital te fascina,
pero mirá que es dañina.
Como vos muchas quisieron
conocerla y se vinieron
para nunca retornar,
porque es muy fácil rodar
una noche en el Maipú
entre el tango y el champan.

Ou, mesmo, do sofrimento das moças pobres, como em “Medallita de los pobres”, tango de Félix Scolatti Almeida, com letra de Enrique Pedro Maroni, gravado por Gardel em 23 de outubro de 1929:

Virgencita de Pompeya, nacida en el barrio turbio,
como una flor del suburbio, que embelleció el arrabal...
Te llevo siempre en mi pecho, de malevo y de compadre
porque te colgó mi madre, pa' defenderme del mal...

Me basta que tu recuerdo, acaricie mo memoria,
para vivir en la gloria de una suprema emoción...
Compañera de mis noches de bohemio empedernido
que está sintiendo el latido de mi criollo corazón...

Desde Palermo a Barracas, de Puente Alsina a Pompeya,
nadie se paró en mi huella, ni se burló de mi fe
y en mis horas de tristeza, por muy hombre y muy derecho,
te saqué desde mi pecho y a escondidas te besé...

Medallita de los pobres,
Bendita Señora mía
puesta por Dios como guía
para aliviar mi dolor...

¡Cuántas veces descansaste
sobre aquel pecho querido!,
de una mujer, que no olvido
porque a tu lao palpité...

Las vueltas que me he jugado, por no dejar de ser hombre,
cuando evocaba tu nombre al fallarme el corazón...
¿Y te acordás virgencita? La noche en que Pancho Almada,
me tiró una puñalada y le rompiste el facón...

Virgencita de Pompeya, que no conocés el Centro,
pero ¿que estás tan adentro en el alma nacional!
Te llevo siempre conmigo, en mi vida de compadre,
porque sos como una madre, que me defiende del mal...

Os espaços ligados às identidades populares se apresentam freqüentemente nas canções interpretadas por Gardel. Só em janeiro do ano de 1926, conta com as seguintes gravações que remetem a este espaço: “El alma de la calle”, tango de Raúl de los Hoyos, com letra de José Agustín Ferreyra; “Corazón de arrabal”, tango de Manuel Jovés, com letra de Manuel Romero; “Malevito”, tango de Pedro Mario Maffia, com letra de Celedonio Esteban Flores.

Gardel, também, se coloca no lugar de várias figuras populares urbanas, como o vagabundo, na canção “El vagabundo”, de sua própria autoria junto a “José Razzano, gravada em 1919:

Me llaman el vagabundo porque amezco en la calle,
amezca o no amezca, eso no le importa a nadie.
[...]

Ou fala, com grande intimidade deste personagem popular, como em “El Taita del Arrabal”, tango de Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e José Padilha, gravado por Gardel em 1922:

Era un malevo buen mozo de melena recortada
las minas le cortejaban, pero el las trataba mal,
era altivo y le llamaran el Taita del Arrabal.

Pero un dia la milonga lo arrastró para perderlo
usó corbatita e cuello, se emborrachó con pernot
y hasta el tango arrabalero a la francesa bailó
y la linda vida antigua por otra abandonó
y cuando acordar quiso perdido se encontró.

Pobre taita, cuantas noches, bien dopado de morfina
atorraba en una esquina campaniao por un botón
y el que antes causaba envidia, aura daba compasión

No filme “El tango en Broadway” de 1934, Gardel interpreta a personagem Sr. Bazán, apresentando a vida de um rico argentino que vive em Nova Iorque e suas cômicas aventuras amorosas e, também, cômicos problemas enfrentados quando da visita de seu tio vindo da Argentina.

Há, neste filme, dois momentos significativos para a análise da identidade nacional em sua relação com as identidades populares. No começo do filme, Gardel, empresário que administra a “Alberto Bazán Agencia Teatral”, chega a este local cumprimentando suas funcionárias: “Hello Mary”. Até que uma fala com ele em espanhol. Ele responde:

“Por fin la voz de la patria”. Ela responde: “Lo que es a usted le interesa más las otras”, referindo-se às “rubias” de Nova Iorque. Ele responde “Son Calumnias”.

Ao chegar em seu escritório, ouve uma música “gaucha” e diz: “Que linda música”. Sua secretária lhe responde: “Son muchachos criollos que están esperándole”. Ele pergunta: “¿Y que hacen?”. Ela responde: “Cantan, bailan, sueñan, sufren”.

O sofrer, como já analisado anteriormente, parece remeter à identidade argentina. Gardel os assiste cantar e dançar e promete ajudar, dizendo que fará o necessário para que estas harmonias dêem seus frutos. Neste sentido, apesar de Gardel interpretar uma personagem da elite, se apresenta como defensor dos grupos populares.

Ainda, no final do filme, vestido de “gaucho” em uma festa “criolla”, Gardel interpreta a canção “Caminito Soleado”. A interpretação se dá em um show apresentado a um público norte-americano, quase como apresentando a cultura argentina a ele, representada através de signos das identidades populares.

Estes elementos presentes nas canções interpretadas por Gardel e Carmen são de grande importância para terem suficiência simbólica para representar identidades populares e, também, tornarem-se ídolos destes segmentos.

3.5 NA TRAJETÓRIA DE CARMEN E GARDEL, A TRAJETÓRIA DOS GRUPOS POPULARES, A TRAJETÓRIA DA NAÇÃO

Nem Carmen nem Gardel são criações do Estado. Ambos surgiram entre segmentos populares e foram, paulatinamente, sendo apreciados também por setores das elites. Esta apreciação por parte das elites, contudo, parece, de maneira geral, em torno de todo o período estudado, ter sido maior no caso de Gardel do que de Carmen. Enquanto que, no caso do primeiro parece ter havido quase que um consenso quanto a sua representatividade, a segunda enfrentou freqüentes críticas, havendo uma certa aversão por amplos segmentos das elites, que se manifestou ainda mais fortemente quando de sua trajetória nos Estados Unidos, como veremos adiante.

Neste sentido, podemos presumir que, em suas trajetórias, expressavam o próprio olhar de segmentos populares sobre o processo de negociação da identidade nacional que estava ocorrendo, mas também eram representações bem aceitas pelo Estado neste contexto em que um “nacionalismo pelo alto”, proposto por Hobsbawm (1990), sofre pressão de um “protonacionalismo popular” e existe uma crise entre as antigas elites que controlavam o Estado e artistas que se transformam em ídolos nacionais, como Carmen e Gardel, através da emergência dos meios de comunicação nacional e, ao mesmo tempo, que ídolos são mediadores na renegociação das identidades nacionais

Esta defasagem de tempo do caso brasileiro para o argentino talvez seja explicável, em grande parte, em função da expansão do rádio. Como mencionado, o rádio foi o grande meio de comunicação através do qual massificaram-se as identidades nacionais nos dois países e foi, especificamente a partir de meados dos anos 20, na Argentina, e de meados dos 30, no Brasil, que o próprio rádio se massificou.

A utilização de símbolos populares como representantes do nacional foi freqüente nas canções interpretadas por Carmen e por Gardel. Por exemplo, em “Se gostares de batuque”, que Carmen gravou em 1935, um samba de José Gelsomino (Kid Pêpe):

Ôi, se gostares de batuque
tem batuque que é produto brasileiro
Sobe o morro e vai ao samba
e lá verás que gente bamba
está sambando no terreiro
Pois tudo aquilo é bem brasileiro

[...] Ai! Eu queria ter a vida dessa gente
 que para o rico é diferente
 E eu deixo de bom grado a cidade
 para viver naquele morro
 e gozar felicidade

O batuque, oriundo dos morros do Rio de Janeiro, foi apresentado não como representante apenas da cultura popular, mas identificado com o nacional. Ou seja, no momento em que Carmen afirma que o batuque é produto bem brasileiro, está integrando os segmentos que se identificam com ele à nação. Ao mesmo tempo, Carmen valoriza a identidade popular, dizendo que deixa a cidade para viver no morro e gozar a felicidade.

Interessante perceber que, mesmo quando a letra da música não associava os símbolos da cultura popular à representação da nação, o imaginário pode fazê-lo. Em 1935, a exemplo disso, Carmen gravou o grande sucesso “Adeus batucaca”, samba de Synval Silva, que foi exaustivamente tocado quando da sua ida para os Estados Unidos e, mais ainda, quando da sua morte. A música não falava em nenhum instante em nação ou em Brasil, mas despertou fortemente o nacionalismo brasileiro, sendo tocada exaustivamente quando da ida da cantora para os Estados Unidos. Estes segmentos populares parecem que entenderam que, quando Carmen estava dizendo “adeus batucada”, que era, originalmente, símbolo da cultura do morro, ela estava, na verdade, dizendo “adeus Brasil”. Nisto se mostra a relação de identidade: batucada = Brasil, ou seja, símbolos da cultura de camadas populares representam a nação. A canção fala:

Adeus! Adeus! Meu pandeiro de samba
 tamborim de bamba, já é de madrugada
 Vou-me embora chorando, com meu coração sorrindo
 E vou deixar todo mundo valorizando a batucada

Eu criança com samba eu vivia sonhando
 Acordava, estava tristonha chorando
 Jóia que se perde no mar só se encontra no fundo
 Sambai mocidade, sambando se goza neste mundo

E do meu grande amor sempre eu me despedi sambando
 Mas da batucada agora despeço chorando
 E guardo no lenço esta lágrima sentida
 Adeus batucada, adeus batucada querida

Também no caso argentino, há uma identificação de símbolos da cultura de segmentos populares com a identidade nacional, a qual se manifesta significativamente em canções interpretadas por Gardel como, por exemplo, em “Gacho gris”, tango de Carlos Barthe e Alejandro Samí, gravado por ele em 1930:

Gacho gris... compadrito y diquero,
 Fiel testigo de un tiempo de farra,
 Siempre fuiste mi buen compañero
 A quien nunca he podido olvidar.
 Requintado y echado a los ojos
 Te llevaba en mis noches de taita,
 Y hoy la moda tan llena de antojos
 Te há traído de nuevo a tallar.

Gacho gris, arrabalero
 Vos triunfaste, como el tango,
 Y escalaste desde el fango
 Toda la escala social.
 Ayer solo el compadrito
 Te levaba requintado,
 Pero ahora, funyi claro,
 Sos chambergo nacional.

Desplazado a una vida tranquila
 Voy pa'viejo entregado a la suerte,
 Y por eso he llorado al tenerte,
 Gacho gris, otra vez frente a mí.
 Es verdad que ya estoy maturrango
 Para usarte lo mismo que antaño,
 Sin embargo con vos... con un tango
 Me parece que vuelvo a vivir.

O tango é tomado, nesta canção, como uma personagem com vida própria e que, numa seqüência de triunfos, escalou toda a escala social até que, no presente momento, tornou-se representação nacional. O tango é apresentado, assim, como vitorioso nas lutas simbólicas de representação da identidade nacional e, mais do que isso, como uma vitória dos próprios segmentos sociais que representava. Em seu trabalho, Oreja focaliza especificamente o mito de Carlos Gardel, afirmando que:

Si el mito es una tradición alegórica que tiene por vase un hecho real, histórico o filosófico, el de Carlos Gardel, adoptado por el pueblo, tiene sus fundamentos. No es una fábula de los tiempos heroicos, ni tiene la grandeza de las epopeyas antiguas. Pero es, al fin y al cabo, una tradición popular de los argentinos [...] (1999, p. 13).

Evidentemente que considerando as distinções entre um mito contemporâneo, construído dentro dos meios de comunicação de massas, e um mito antigo, consideramos relativo este argumento do autor. O mito de Gardel carrega, consigo, uma fábula de tempos heróicos. O mito do “gaúcho” e do tango e sua “epopéia” de emergência dentro da nação, como o representado nesta última canção, parece-nos uma fábula heróica de dimensão grandiosa.

Em 1936, Carmen gravou “Sambista da Cinelândia”, samba de Custódio Mesquita e Mário Lago. Esta canção afirmava que o samba, representante da cultura popular, passava a ser, inegavelmente, “sinfonia nacional”, ou seja, foi assimilado pela nacionalidade:

Sambista desce o morro
Vem p’ra Cinelândia, vem sambar
A cidade já aceita o samba
E na Cinelândia só se vê gente a cantar

Hoje está tudo mudado e acabou-se a oposição
Escolas há por todo lado, de pandeiro e violão

O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal
E o samba já foi proclamado sinfonia nacional

Novamente, temos a mesma representação em “Entra no cordão”, samba de André Filho, gravado por Carmen em 1936, cuja terceira estrofe fala:

[...] Chora cavaquinho, violão e pandeiro
E canta minha gente que o samba é bem brasileiro [...]

Em 1938, Carmen gravou “Quem condena a batucada”, samba de Nelson Petersen. Nele, a associação entre símbolos de identidades populares e nacionais já se apresentava tão configurada no imaginário social que Carmen podia cantar que quem condena a batucada não é brasileiro:

Quem condena a batucada dessa gente bronzada
não é brasileiro
E nada mais bonito é que um corpo de mulher
a sambar no terreiro
[...]
Já disseram que o samba nasceu num palácio real
E depois se criou e cresceu em salão multicolor
Mas não sabem que o samba nasceu num cruel barracão
E que foi educado sambando no chão com a gente de cor

No tango “Tango argentino”, de Alfredo Bigeschi e Juan Maglio, Gardel apresenta mais claramente a associação entre os símbolos populares e a nação argentina. O tango, identificado como argentino, ou seja, como nacional, apresenta-se como nascido na miséria dos arrabaldes de Buenos Aires, ou seja, ao mesmo tempo que faz parte da identidade nacional, também o faz da identidade das classes excluídas economicamente, que passam, desta forma, a estar incluídas simbolicamente na nação. Gardel gravou “Tango argentino” em 1929, e dizia, sobre este estilo musical:

Es hijo malevo, tristón y canyengue,
 nació en la miseria del viejo arrabal.
 Su primer amigo fue un taita de lengue...
 su mina primera vestía percal...
 Recibió el bautismo en una cortada
 y fue su padrino un taita ladrón.
 Se ganó el lado flaco de la muchachada,
 que en una quebrada le dio el corazón.
 Tango argentino,
 sos el himno del suburbio,
 y en jaranas o disturbios
 siempre supiste tallar.
 Y que en los patios
 con querosén alumbrados,
 los taitas te han proclamado
 el alma del arrabal...
 De tus buenos tiempos aún hoy palpitan
 El choclo, El Pelele, Taita, El Cabure,
 La Morocha, El Catra y... La Cumparsita
 aquel Entrerriano, y el Sábado inglés...
 Que quieren aquellos jailaifes del centro
 que te han disfrazado y te han hecho un bacán,
 serás siempre extraño en su aristocracia,
 en cambio sos hijo allá en tu arrabal...
 Tango argentino,
 el de cortes compadrones,
 rezongo de bandoneones
 y sollozos de violín.
 Y que en los patios
 con querosén alumbrados,
 los taitas te han proclamado
 el alma del arrabal...

Nesta canção, a associação entre as representações das identidades populares e as representações nacionais é explícita a tal ponto que Gardel chega a afirmar que o tango argentino é um hino do subúrbio. Por transferência de sentido, ele está dizendo que representações nacionais são oriundas das camadas populares. Mais ainda, usa a imagem do hino, representação musical oficial de uma nação, para identificar o tango como representante do subúrbio de Buenos Aires. É caso semelhante à utilização, por Carmen, da expressão “embaixada” de “Minha embaixada chegou”, uma representação oficial da nação, para representar uma identidade de classe.

Ainda mais do que isso, esta canção nos remete ao mito, proposto por Eliade. Gardel nos narra uma história mítica de construção de uma identidade. O mito do tango, cantado por Gardel nesta canção, que “narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (2006, p. 11), está explicando a emergência das identidades populares. O sofrimento e as provações pelas quais o tango passou em seus primeiros tempos não o impediram do ato heróico de vencer simbolicamente e se afirmar

perante toda a sociedade argentina. E Gardel, ao exaltar esta vitória do tango, coloca-se junto a ele ou, talvez mais do que isso, coloca-se como sendo a própria vitória do tango, como sendo o próprio mito de construção da identidade nacional fundada nas identidades populares.

Contudo, mesmo sendo uma vitória simbólica de segmentos populares, temos que levar em conta que não foi uma vitória contra as elites, pelo menos a partir do olhar das elites. O tango, desde a década de 10, e o samba, desde a década de 20, já eram ouvidos, apreciados e, até mesmo, executados por integrantes das elites. É o caso da reunião, citada por Vianna (1995), ocorrida no Rio de Janeiro de 1926. No caso argentino, Carretero afirma que:

Ya en la segunda década de este siglo, el tango había entrado silenciosamente en muchos hogares que se autodefinían “bien” y “decentes”, pues los hijos lo habían introducido silenciosamente, después de Haber concurrido a los lugares donde se lo bailaba, contagiando el entusiasmo a los hermanos y otros parientes. Los adolescentes estudiantes de música incluían piezas editadas con tangos em boga, entre las partituras del estudio. Esta penetración silenciosa, constante y em aumento, generó en algunos miembros de la clase dirigente un llamado a la realidad para aceptar el tango (1999, p. 88).

Estas canções interpretadas por Carmen e Gardel nos mostram a existência, no imaginário social, desta associação tanto do samba quanto do tango às identidades de segmentos populares e a emergência deles para uma associação com a identidade nacional. Parece ser como um roteiro heróico o destes dois estilos musicais, o qual acaba valorizando e dando unidade, pelo menos imaginária, a estes segmentos sociais que se percebem como não-integrantes das elites.

3.6 A TRANSGRESSÃO E AS IDENTIDADES POPULARES NÃO TÃO ASSIMILÁVEIS PELA NAÇÃO

A queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, teve conseqüências econômicas e sociais drásticas em várias partes do mundo, incluindo Brasil e Argentina, que tiveram formas políticas diferenciadas de lidar com a situação. Porém, tanto nas canções interpretadas por Carmen quanto por Gardel, apresenta-se, freqüentemente, o sentimento de indignação frente à exclusão social.

Conforme Varela, Enrique Santos Discépolo foi o porta-voz mais inspirado do tango em tempos de crise, e “¡Yira!... ¡Yira!”, tango de sua autoria e gravado por Gardel em 1930, um dos hinos da batalha dos desesperados, para quem estas canções serviam como um alimento para a alma (1998, p. 122).

¡Yira!... ¡Yira!

Cuando la suerte qu'es grela
Fayando y fayando
Te largue parao...
Cuando estés bien en la vía,
Sin rumbo, desesperao...
Cuando no tengas ni fé,
Ni yerba de ayer
Secándose al sol...
Cuando rajes los tamangos
Buscando ese mango
Que te haga morfar...
La indiferencia del mundo
Que es sordo y es mudo
Recién sentirás.

Verás que todo es mentira,
Verás que nada es amor,
Que al mundo nada le importa.
¡Yira!... ¡Yira!
Aunque te quiebre la vida,
Aunque te muerda um dolor,
No esperes nunca una ayuda,
Ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas lãs pilas
De todos los timbres
Que vos apretás,
Buscando um pecho fraterno
Para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao,
Después de cichar,
Lo mismo que a mí...
Cuando manyés que a tu lado
Se prueban la ropa
Que vas a dejar...
Te acordarás de este otario
Que un día, cansado, se puso a ladrar.

Em várias canções da década de 30, Gardel retoma esta temática do desespero social, como em “Pan”, tango gravado por ele em 1932, com letra de Celedonio Flores e música de Eduardo Pereyra, cuja última estrofe fala:

¿Trabajar? ¿Adonde? Extender la mano
pidiendo al que pasa limosna ¿Por qué?
Recibir la afrenta de un “perdone, Hermano”[...]

Ou em “Al Mundo le falta un torinillo”, tango gravado por Gardel em 1933, com letra de Enrique Cadícamo e música de José María Aguillar, que, em certo momento, fala:

[...] El ladrón hoy es decente,
Y la fuerza se ha hecho gente,
Ya no encuentra a quien robar [...]

Como analisa Collier, pelas letras de suas músicas, acabou sendo, em certa medida, ligada a transgressão:

La presunta delincuencia de Carlos parece pues un mito romántico vinculado con la actitud ambigua de tantas letras de tango – las letras que Carlos iba a cantar – ante los aspectos más sórdidos de la cultura suburbana “marginal” de la qual surgió el tango mismo (1988, p. 28).

Por outro lado, Gardel trazia um elemento simbólico muito importante para as elites. Ele surpreendia com a interpretação de trechos de ópera. A ópera era um signo que representava, tanto no Brasil quanto na Argentina, as identidades de elite.

Carmen Miranda não chega a fazer uma exaltação de transgressões como estas. Porém, é freqüente em suas canções, bem como em todo o contexto do samba, a figura do malandro e da malandragem. Esta figura tornou-se um problema no Brasil dos anos 1930, especialmente a partir do Estado Novo.

No caso brasileiro, dentro da política de Getúlio Vargas, considerava-se haver alguns entraves culturais que deveriam ser vencidos. Nas músicas interpretadas por Carmen Miranda identificamos o principal deles, sem dúvida, na valorização da malandragem e da vadiagem. A figura do malandro era uma das representações mais significativas de resistência em relação à valorização do trabalho, que se propunha, nos anos 30. Pior do que isso, esta figura estava intimamente relacionada, no imaginário, ao caráter nacional. É, neste sentido, que Oliven afirma:

Ao voltar da Europa em 1933, Oswald de Andrade teve fina perspicácia ao afirmar que, no Brasil, o contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio. Ironia à parte, ele captou um aspecto essencial da ideologia da cultura brasileira por ocasião do desenvolvimento da industrialização. Assim como no século passado não havia lugar para o exercício de direitos, operando-se, portanto, principalmente com a categoria do favor, no começo do século atual não havia ainda espaço – salvo entre militantes anarquistas – para a idéia do conflito entre capital e trabalho, sequer a nível das representações simbólicas (1989, p. 31-32).

A valorização da malandragem foi freqüente nos primeiros tempos da carreira de Miranda, como no caso da canção “Cachorro vira-lata”, samba-chôro de Alberto Ribeiro, gravado em 4 de maio de 1937, pouco antes do Estado Novo, que fazia uma alusão valorativa e muito afetiva em relação à figura do malandro, aí representado, de forma figurativa, pelo cachorro:

Eu gosto muito de cachorro vagabundo
que anda sozinho no mundo
sem coleira e sem patrão
Gosto de cachorro de sarjeta
que quando escuta a corneta
vai atrás do batalhão

E por falar em cachorro
sei que existe lá no morro um exemplar
que muito embora não sabe
os pés dos malandros lambe
quando eles vão sambar
E quando o samba já está findo
vira-lata está latindo, a soluçar
Saudoso da batucada, fica até de madrugada
cheirando o pó do lugar

E até mesmo entre os caninos
diferentes os destinos costumam ser
Uns tem jantar e almoço
outros nem sequer um osso de lambuja p’ra roer
E quando passa a carrocinha
a gente logo adivinha a conclusão
O vira-lata coitado que não foi matriculado
desta vez virou sabão

Identificamos, nesta canção, esta valorização do malandro, do qual Carmen gosta muito. Ele foi descrito como sendo sem coleira e sem patrão, ou seja, resistente e livre do modelo econômico e social que se tentava adotar no Brasil do período. Ao mesmo tempo, a canção faz alusão à forte repressão sofrida por ele através da carrocinha, metáfora da polícia que reprime o malandro que “não foi matriculado”, ou seja, que não se adaptou ao modelo social.

A última estrofe, ainda, faz uma crítica à desigualdade social, referindo-se, obviamente, aos seres humanos, quando diz que “até mesmo entre os cachorros” uns têm muito e outros nada. Esta resistência se fazia presente dentre um público que era alvo de atenção das agremiações políticas de esquerda, como a ANL, que um ano antes desta canção havia sido responsabilizada pela Intentona Comunista. Este perigo foi uma das principais preocupações do governo Vargas.

A política de Vargas visava a construção de um brasileiro que se adaptasse à nova organização do trabalho. Neste sentido, a associação entre brasileiro e trabalhador foi muito cara à propaganda da época. Especialmente, a partir do Estado Novo, o governo passou a intervir diretamente sobre as letras das músicas populares, censurando as representações que aludiam resistência em relação ao trabalho, como afirma Capelato:

[...] esta fase coincide com o momento em que os ideólogos nacionalistas passaram a se preocupar com a música brasileira no que se referia à música popular. Além do incentivo às letras de exaltação do trabalho, o ambiente político estimulava a criação do samba de exaltação nacional, que teve como melhor exemplo a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Os artistas eram induzidos a compor músicas cujas letras fossem adequadas aos valores apregoados pelo regime e alguns autores foram pressionados a modificar as letras de sambas: as que enalteciam a malandragem tiveram de ser alteradas (1998, p. 115).

E, como explica Napolitano:

[...] foi a partir de um projeto oficial de utilização da música popular para uma pedagogia cívico-nacionalista (sigerido por Lourival Fontes na revista *Voz do Rádio*, em 1936, e seguido de amplo debate na imprensa) é que a malandragem vai ser combatida “como ponto nodal” do samba, diluindo a figura do malandro no elogio ao trabalhador e à produtividade, na feliz e redundante metáfora do “coqueiro que dá coco” (2006, p. 2.910).

Para Wisnik, apesar desta tentativa autoritária do Estado Novo em reprimir a representação da malandragem no samba, o vínculo samba/malandragem era tão forte que persistiu, provocando incongruências entre o complexo letra/música (1983, p. 120). Em seu livro “O roubo da fala”, Paranhos (1999) analisa diversas formas através das quais os compositores encontraram espaços de liberdade e para burlar, enganar ou, mesmo, ironizar a censura do Estado Novo.

A dificuldade de afirmar a imagem do brasileiro como trabalhador vinha de uma outra construção, mais antiga, que apresentava este brasileiro como avesso ao trabalho. De Jeca Tatu, passando por Macunaíma, até chegar ao malandro carioca, todas estas figuras representam o brasileiro como averso ao trabalho. No imaginário dos anos 30, apresentam-se, então, duas representações extremamente conflitantes, uma já construída há muito mais tempo, outra proposta pela nova ordem que se estabelecia.

Neste sentido, podemos identificar, nas músicas interpretadas por Carmen, uma variação, certamente influenciada pela política, nas representações sobre trabalho, malandragem e vadiagem, do início da década de 30 para o final desta, já sob a censura do

Estado Novo. Para demonstrar esta variação, vamos citar alguns exemplos. No dia 4 de dezembro de 1929, Carmen gravou o samba “Dona Balbina”, no qual se mostra a valorização da folia e da vadiagem e a aversão ao trabalho. Diz a música:

Oh! Dona Balbina, isso assim não pode ser
O trabalho me amofina não nasci para sofrer

Vou me atirar na gandaia
Pois só assim vivo bem
A vida é fogo de palha, meu nêgo
E eu preciso é gostar de alguém, não é

Oh! Dona Balbina, isso tem que se acabar
Esta vida é pequenina e eu preciso aproveitar
Oh! Dona Balbina, como eu gosto de folia!
Mesmo sem ser libertina, gosto de uma pedaço de orgia [...]

O gosto pela folia e pela orgia mostram a escolha pela malandragem e pela vadiagem, ao invés do trabalho, que amofina e a faz sofrer. Esta representação encontra quase que seu oposto em “Recenseamento”, música de Assis Valente, gravada por Carmen no dia 27 de setembro de 1940. Neste momento, auge da censura do DIP, o brasileiro foi representado como trabalhador e, justamente, avesso à malandragem e à vadiagem:

Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseador esmiuçou a minha vida, foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança encarou para a criança que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente e se era do batente ou era da folia
Obediente sou a tudo o que é de lei, fiquei logo sossegada e falei então
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão
A nossa casa não tem nada de grandeza mas vivemos na pobreza sem dever tostão
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim, um reco-reco, um cavaquinho e um violão. [...]

Nesta música, o moreno seria o pai de família humilde, mas honesta. Isso se mostra quando Carmen afirma que é obediente à lei e, portanto, ficou logo sossegada para responder às perguntas do funcionário do governo (parecia ser um recado, dizendo que não havia o que temer na ditadura de Vargas se todos fossem obedientes “a tudo o que é de lei”). A grande pergunta colocada era se o companheiro seria malandro ou trabalhador. Isso se manifesta na simbologia utilizada pelo censor ao perguntar se o moreno de Carmen era do batente ou da folia. Ela, com grande convicção (ênfatizada na sua interpretação) responde que o seu moreno é “brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão”. Ela não respondeu se ele era do batente ou da folia, se era trabalhador ou

malandro, respondeu que ele era brasileiro e, mais do que isso, militar e nacionalista (representado como aquele que levanta a bandeira e é servidor da pátria). Contudo, com estas palavras, estava dizendo que seu moreno era, sim, um trabalhador, e não um malandro.

Paranhos fez uma análise interessante desta canção, identificando que, apesar do intervencionismo e da censura estatal, houve espaço para que outras versões sobre a nação brasileira fossem construídas, driblando a censura mesmo em seu auge, a partir de 1940, o que mostra a diversidade de agentes envolvidos na negociação sobre esta identidade. Como afirma:

Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena estado-novista, o que se percebe, em dezenas de registros fonográficos do período, é que, apesar dos pesares, o coro dos diferentes jamais deixou de se manifestar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias (2002, p. 91).

Desta forma, Paranhos refere-se à canção “Rescenseamento” como um exemplo. Nela, Assis Valente teria feito uma crítica ao pensamento dominante do Estado Novo, através de uma ironia em que uma moça pobre, incomodada pelo sensor do governo, fala de “tudo o que o seu Brasil lhe deu”, enquanto continua vivendo na pobreza.

No período anterior ao Estado Novo, um grande número de gravações de Carmen exaltaram os elementos da malandragem e da vadiagem. O malandro era uma figura popularmente muito difícil de ser desvalorizada. Havia uma forte magia que envolvia esta figura, a qual era cantada freqüentemente por Carmen, como na canção “Moleque indigesto”, gravada em 1933, de Lamartine Babo com a participação especial do mesmo:

Esse moleque sabe ser bom, faz o “footing” lá no Leblon
Bebe, joga, fuma “Yolanda”, toca trombone na banda

Esse moleque é de encomenda, já foi “vaqueiro” numa fazenda
Pega, pega, como ninguém, aquelas “vacas de... 100”

A canção “Cabaret no Morro”, samba de Herivelto Martins, gravado em 20 de julho de 1937, parece já predizer os novos tempos do Estado Novo, tentando desvalorizar o malandro:

Fundaram um cabaré no morro
e cismaram que eu devia freqüentar

Fiz pé firme, disse mesmo: Eu lá não vou!
Só quero ver quem é que vai me obrigar!

O meu cabrocha que foi sempre a meu favor
desta vez também veio contra mim
Não sei por que estou ficando diferente
já não gosto de malandro, nem freqüento botequim
[...]
E vim descendo, batucando os meus tamancos
abandonando a malandragem, o barracão
Embora sendo nascida no morro e criada na orgia
vi que essa gente não tem civilização [...]

Esta canção foi gravada antes do DIP começar a realizar sua censura, mas já se enquadra nesta nova proposta de normatização do brasileiro. Na canção, a desvalorização do malandro se dá de forma a relacioná-lo a um passado que não está assimilando as mudanças. É como se afirmasse que a malandragem era uma moda que passou, colocando em relação de oposição a malandragem e a civilização.

3.7 CARMEN NOS ESTADOS UNIDOS E GARDEL NA FRANÇA: A IDENTIDADE DE POPULAR DA NAÇÃO LEGITIMADA PELO SUCESSO INTERNACIONAL

Apesar da definição de signos das identidades populares como nacionais ser uma vitória simbólica destes segmentos, não necessariamente representou, para as elites, uma derrota. Além de setores da intelectualidade brasileira e argentina já terem, anteriormente à época de Carmen e Gardel, valorizado representações de identidades populares, houve uma aceitação e valorização destas representações também no exterior, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, locais que as elites consideravam modelo para sua definição cultural.

Tanto Carmen quanto Gardel tiveram uma trajetória artística no exterior. Ambas as trajetórias se deram, marcadamente, em nações que as elites brasileira e argentina consideravam referência na construção da sua própria identidade. As identidades populares, representadas em Carmen e Gardel, foram apreciadas nestas nações, as quais consumaram a legitimidade destas representações como nacionais do Brasil e da Argentina.

Em suas turnês internacionais, Carmen e Gardel se apresentaram em vários países do mundo. Na Argentina, Carmen já fazia temporadas desde o início dos anos 1930. Mais especificamente na cosmopolita cidade de Buenos Aires, Carmen fez sua estréia internacional em 1931:

Internacional era a palavra, porque, então, poucas cidades faziam frente à capital argentina. Em 1931, quando a população do Rio era de 1 milhão e 800 mil habitantes, Buenos Aires já tinha 3 milhões – a maioria dos quais viajava de metrô desde 1913, usava ternos ingleses e fora criada a costela e picanha [Talvez Ruy Castro esteja exagerando ao utilizar a expressão “a maioria”. Contudo, era evidente o caráter cosmopolita, rico e moderno da cidade]. Em várias de suas ruas, o movimento às quatro da manhã era o mesmo que o das quatro da tarde. E seu rádio já era o segundo do mundo, com duas possantes emissoras, a Belgrano e a El Mundo, só perdendo para o dos Estados Unidos (CASTRO, 2005, p. 71).

As turnês de Carmen na Argentina eram anuais. Contudo, a do ano de 1937 foi especial, pois coincidiu com a viagem do presidente Vargas a este país. Conforme Castro, isso fez com que a temporada de Carmen tivesse, também, um caráter “oficial” (2005, p. 125).

Contudo, a grande marca internacional se deu em um país não-latino: os Estados Unidos. Gardel também esteve em vários países, mas sua principal consagração internacional se deu na França⁸⁶. A ida de Carmen para os Estados Unidos e a de Gardel para a França foi carregada de conteúdo simbólico como em nenhum outro país. Isso ocorreu, em grande medida, em função de que estes dois países eram referência para as elites brasileira e argentina. O sucesso de Carmen e Gardel lá representava mais uma vitória das identidades populares.

Em 1939, Carmen foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Schubert e convidada a se apresentar no Estados Unidos. Ela demonstrou grande interesse nisso e declarou:

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

⁸⁶ Gardel também teve uma trajetória nos Estados Unidos, em Nova Iorque, especialmente nos dois últimos anos de sua vida. Porém, é consenso entre os que se detiveram a estudar sua vida que o impacto de sua trajetória na França, anterior à norte-americana, foi muito maior no imaginário argentino.

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

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

O caso de Carmen Miranda foi, talvez, o ápice da concretização do que o imaginário de amplos setores da população brasileira esperava para demarcar a sua nacionalidade e justificar o valor de sua nação: sua maior cantora estaria entre as grandes nações do mundo, afirmando e demarcando a identidade nacional brasileira.

Diferentemente de Carmen, que teve uma ida para os Estados Unidos em 1939, retornado para o Brasil em 1940, para voltar à terra do Tio Sam no mesmo ano e lá ficar até 1955, Gardel teve uma trajetória internacional marcada por freqüentes idas e vindas, especialmente entre Buenos Aires e Paris. Tal como Carmen, também ele colocou-se como representante, ao mesmo tempo, das identidades populares e da nação argentina, sendo uma quase como sinônimo da outra. Em 1928, por exemplo, declarou: “El piróscafo me lleva hasta la villa donde impera [Maurice] Chevalier, y como criollo, hoy parto a conquistar a ese país bacán y copero con nuestro gotán porteño” (apud COLLIER, 1988, p. 127).

Assim, conforme Collier, os cinco anos seguintes à dissolução de sua dupla com Razzano (1925 a 1930) foram de intenso trabalho e de várias turnês em locais próximos, como o interior da Argentina e Montevidéo, e distantes, como a Europa: “[...] comenzó a cambiar su carrera en la Argentina con prolongadas visitas a Europa [...] Entre la disolución del dúo y fines de 1930, Gardel pasó un tercio de su tiempo en el exterior” (1988, p. 111).

Gardel contava com uma grande vantagem em relação a Carmen: o tango já era muito conhecido e apreciado na França antes de sua ida para lá, o que não ocorria em relação ao samba nos Estados Unidos. O samba era uma novidade para os americanos e, além do estilo musical, Carmen levou para lá uma imagem e performance sem referência em praticamente nada que os norte-americanos conhecessem. Neste sentido, enquanto que

Gardel tinha a perspectiva de um público razoavelmente “garantido” mesmo antes de ir a França, Carmen foi sem nenhuma perspectiva muito clara, podendo, sua performance, gerar um grande fracasso ou um grande sucesso. O resultado, enfim, foi um estrondoso sucesso.

Lee Schubert era o maior empresário do “show business” norte-americano, dono da metade da Broadway. Carmen recebeu dele o convite para uma temporada nos Estados Unidos. Houve um tempo de negociações em que Carmen ponderou sobre as vantagens e desvantagens do convite. Em termos de dinheiro, não era tão vantajosa; afinal, Carmen era a cantora mais famosa do Brasil e, conseqüentemente, era muito bem paga aqui. Porém, nos Estados Unidos era uma desconhecida. Também, Lee Schubert dificultara em levar junto o Bando da Lua para acompanhá-la. Isso ocorria porque já haviam as orquestras norte-americanas à disposição e os sindicatos de lá pressionavam contra a vinda de estrangeiros.

Quando Carmen falou sobre isso a Schubert no Corcovado, ele não entendeu. A idéia de que ela quisesse viajar com seus próprios músicos nunca passara pelas cogitações do americano. Para ele, Carmen iria cantar músicas “latinas”, e Nova York estava cheia de músicos “latinos”, prontos a tocar com ela. Mas Carmen insistia em ser acompanhada por brasileiros, que dominassem o idioma do samba. Lembrava-se de que, em 1931, Carlos Gardel contara a ela e a Chico Alves em Buenos Aires que preferia encerrar o seu contrato com a rádio NBC, de Nova York, por não poder ser acompanhado nos tangos por seus três guitarristas (CASTRO, 2005, p. 187).

Por fim, Carmen e o Bando da Lua conseguiram as passagens, para o grupo acompanhá-la aos EUA, do governo federal brasileiro, através do DIP. Lee Schubert não aceitou fazer um contrato com o Bando da Lua, mas permitiu que se pagasse, a Carmen, um valor a mais para que ela pagasse seus músicos. Assim, Carmen embarcou para os Estados Unidos para uma turnê na Broadway. Conforme Castro:

Às vésperas da viagem, a ida de Carmen para Nova York começara a tomar, em todos os jornais e rádios, dimensões de uma embaixada, de uma representação diplomática, quase de uma incursão de guerra. Já não eram apenas Carmen e o Bando da Lua. Era o samba, ou o próprio Brasil, de turbante e balangandãs, que ia viajar para se impor “lá fora”. A palavra *missão* era usada com a maior naturalidade pela imprensa (2005, p. 194).

Nos Estados Unidos, Carmen atuou no musical “Streets of Paris”, na Broadway, no filme “Down Argentine Way”, além de outras participações. Porém, ao contrário do que ela possivelmente esperava, as informações que chegaram ao Brasil fizeram com que

muitos se irritassem com sua atuação, questionando sua brasilidade e chamando-a de “americanizada”. Durante a Feira Mundial, que se realizou em Nova Iorque naquele ano, o Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmen nas apresentações, executou um foxtrote que foi transmitido pela rádio no Brasil. Carmen também atuou, nos Estados Unidos, no filme “Down Argentine Way” (Figura 5), na Fox, dirigida por Irving Cummings, que descrevia a Argentina e não o Brasil. Estes foram alguns dos fatos que fizeram com que a sua legitimidade como representante da nação brasileira fosse abalada.

Em “Down Argentine Way”, Carmen Miranda aparece interpretando ela mesma em apenas dois momentos do filme: logo na primeira cena e, no decorrer do filme, quando a protagonista Glenda Crawford (interpretada pela atriz Betty Grable) vai a Buenos Aires e vai com um acompanhante ao show de Carmen. Ele lhe diz que desde que Carmen Miranda chegou nesta casa de espetáculos, ela está sempre lotada. Porém, por dívida de favores com um conhecido, ele havia conseguido uma entrada para os dois.

Ao entrarem na casa de espetáculo, perguntam ao garçon sobre mesa. O garçon coloca seu dedo indicador na boca fazendo sinal de silêncio e diz, simplesmente: Carmen Miranda. A apresentação de Carmen é a única, entre as diversas apresentadas no filme, que conta com tal sinal de respeito e autoridade. Ela interpreta duas canções: “Mamãe eu quero” e “Bambu de bambu”, usando de sua forma típica de dançar, requebrando os quadris e girando as mãos. A roupa que usa é muito parecida com a usada em “Banana da Terra”, ainda no Brasil, dois anos antes, faltando-lhe a cesta de frutas na cabeça, a qual foi substituída por outro turbante.

A câmera filmando Carmen de baixo para cima dá, ainda, a sensação de que ela era ainda maior. Em alguns momentos, a câmera foca a face da cantora, nos quais ela olha com seu jeito meio malicioso para a câmera, como quem olha nos olhos do público e lhe conta um segredo delicioso.

Quando voltou ao nosso país, em 1940, após o grande sucesso obtido nos Estados Unidos, em um show no Cassino da Urca, para angariar fundos para uma campanha da Primeira Dama Darcy Vargas, Carmen foi recebida com frieza. Ela interpretou as mesmas músicas que havia levado para Nova Iorque: “Good night, people!” e, logo após, “The South American Way”. Não houve risos nem gritos, a reação a princípio foi o silêncio, depois poucos aplausos entremeados de vaias e assobios. Após algumas canções recebidas

com a mesma frieza, Carmen e o Bando da Lua executaram “O que é que a baiana tem?”. A reação do público permaneceu a mesma. Carmen retirou-se para o seu camarim. Na manhã seguinte, a palavra “cancelado” estava escrita em todos os cartazes que anunciavam o espetáculo.

Sua resposta àquela má recepção veio em forma de canções lançadas no mesmo ano. A mais clássica delas foi “Disseram que voltei americanizada”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado no dia 2 de setembro de 1940:

E disseram que voltei americanizada
 Com o “burro” do dinheiro, que estou muito rica
 Que não suporto mais o breque do pandeiro
 E fico arrepiada ouvindo uma cuíca
 Disseram que com as mãos estou preocupada
 E corre por aí, que eu sei, certo zum-zum
 que já não tenho molho, ritmo nem nada
 E dos balangandãs já nem existe mais nenhum
 Mas p’rá cima de mim, p’rá que tanto veneno?
 Eu posso lá ficar americanizada?
 Eu que nasci com samba e vivo no sereno
 topando a noite inteira a velha batucada
 Nas rodas de malandro, minhas preferidas
 eu digo é mesmo “eu te amo” e nunca “I love you”
 Enquanto houver Brasil, na hora das comidas
 eu sou do camarão ensopadinho com chuchu

Como se percebe, a música era uma grande ironia contra os que a haviam criticado como representante do Brasil. Nela, ela reafirmou a sua nacionalidade a partir de uma série de metáforas, como a batucada, a língua portuguesa em detrimento da inglesa e o ensopadinho com chuchu, sem dúvida um prato que lembrava a cultura popular carioca.

Esta reafirmação, para o público, de que em sua trajetória internacional estava defendendo a nação e as identidades populares representadas nela, tem uma série de exemplos nos casos dos dois artistas. No filme “Rosas de Otoño”, gravado por Gardel em 1930 e dirigido por Eduardo Morera, por exemplo, o cantor tem uma atitude que parece ser um “prestar contas”, para seu público, de sua atuação internacional. Ao ser cumprimentado e perguntado como está, responde, olhando para a câmera, ou seja, para o público: “Como siempre Hermano: dispuesto a defender nuestra lengua, nuestros costumbres y nuestras canciones [...]”. O indagador da pergunta, ainda, enfatiza que ele está fazendo o possível para que “nossas canções” sejam conhecidas no mundo inteiro.

Esta atitude de Gardel nos indica que havia em seu caso, tal qual no de Carmen, uma intencionalidade em mostrar para o público que sua trajetória artística se confundia com a emergência dos símbolos populares como representações nacionais e na emergência internacional desta identidade nacional.

Contudo, a repercussão das viagens internacionais de Gardel parece ter sido menos criticada do que as de Carmen. A imprensa argentina se detinha, com freqüência, a informar sobre as tournês internacionais de Gardel, estabelecendo um sentido para estas: o de construir uma representação internacional da Argentina. A revista “El alma”, de 6 de abril de 1926, informava: “Acaba de regresar de una gira a Europa el inimitable cantor criollo Carlos Gardel, quien con Razzano, constituye lo mejorcito que en materia de cantos se conoce en la actualidad” (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 56).

Sobre a viagem de Gardel de 1928, o periódico “Crítica”, de 30 de janeiro deste ano dizia:

Si Barcelona se encanto con los estilos y tangos de nuestro cantor máximo, Madrid no ha hecho menos, como podrá constatarse en el suelto que va publicado a continuación, perteneciente a “El Imparcial” de Madrid [...] Pocas veces hemos presenciado un éxito tan completo y legítimo como el obtenido por el ejecutante de tangos y estilos argentinos, Carlitos Gardel.

En estos momentos puede decirse que padecemos una fiebre de argentinismo: cantores, “vedetes”, orquestas recitadoreas, cuadros de revistal... Apenas hay teatro donde no suene el Tango pampero. La presentación, en estas condiciones, de un artista más era peligrosa; pero precisamente por esto mismo el triunfo se puede reputar como más firme (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 67).

Perceba-se que na menção “nuestro cantor máximo” o periódico legitima Gardel como maior representação da identidade nacional argentina. O êxito da representatividade de Gardel no exterior é, também, comemorado durante sua estada novamente na Argentina, na qual a imprensa freqüentemente apresenta matérias falando sobre os futuros planos de Gardel para “levar as representações da Argentina ao exterior”. O diário “El Mundo”, de 17 de junho de 1928, por exemplo, dizia:

Después de una exitosa tournée a través de Europa, acaba de regresar a nuestra capital, em el vapor “Conte Rosso”, el aplaudido cancionista nacional Carlos Gardel, uma de las figuras más prestigiosas dentro del agradable arte de la canción criolla. Gardel habla con entusiasmo de sus éxitos en Europa. En España principalmente donde visitó muchas ciudades, fue acogido en todas partes con aplausos, no sendo menores sus triunfos en París. Todo esto lo ha alentado para emprender un nuevo viaje, cosa que hará en breve acompañado de un conjunto musical criollo con el cual se propone actuar durante algún tiempo en España y radicarse luego en la Capital de Francia (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 70).

A referida nova viagem de Gardel ocorreu e, no ano seguinte, no dia 2 de junho de 1929, o diário “El Plata” mencionava que Gardel:

Viene de Paris, donde obtuvo un triunfo formidable, absoluto. Durante una serie de semanas, el gran artista argentino fué el hombre del día en la ciudad del Sena. Una lluvia de éxitos, una lluvia de francos, una lluvia de encomios en la Prensa... Hemos presenciado el triunfo de Gardel en Paris con la satisfacción que se contemplan los éxitos de uno de casa (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 92).

Alguns anos depois, fazendo uma retrospectiva, a revista “El Canta Claro”, de 24 de novembro de 1933, legitima Gardel como responsável pelo sucesso internacional do tango, bem como das representações internacionalmente conhecidas da identidade nacional argentina:

No puede nu soñarlo uno, hasta que no lo ve por si mismo, la enorme simpatía y popularidad que goza nuestro tango en los principales países Europeos. Toda la América del Sux, España, Italia y Francia, donde he tenido ocasión de visitar y cantarles en varias oportunidades, aprecian con locura nuestro querido gotán [...]

Y el embajador del tango criollo, Gardel, nos dice otras cosas que nos convence de que el tango hoy, es conocido y querido en la mayoría de los pueblos del extranjero, caso tanto como puede ser apreciado en nuestra tierra (PELUSO; VISCONTI, 1998, p. 276).

Ainda, na volta de Carmen ao Brasil, em 1940, houve reações interessantes. Segundo Gil-Montero (1989, p. 107), ocorreram basicamente três reações diversas: um grupo queria que fosse decretado feriado nacional em homenagem à heroína que voltava à pátria, outro grupo estava irritado com a americanização que a cantora aparentava ter sofrido, enquanto que outro, ainda, criticava toda aquela valorização de uma cantora popular. Houve, inclusive, quem comentasse que o grande maestro Toscanini, que chegara ao Brasil um mês antes, não tivera nem parte de toda aquela recepção.

Estas reações mostram uma diversidade de representações no imaginário da época. As representações propostas por Carmen eram de imenso sucesso no Brasil dos anos 30, mas não eram unânimes. Seus admiradores se dividiam entre os que achavam que ela tinha se americanizado e os que a continuavam vendo como legítima representante do Brasil. Mas, ainda, havia grupos que não aceitavam toda aquela valorização de uma cantora popular. Queriam a do maestro Toscanini. O que isso significa?

Toscanini vinculava-se à cultura das elites, a qual, nos sambas interpretados por Carmen, tantas vezes foram representados pela ópera. Isso nos mostra que havia segmentos sociais que ainda não aceitavam a associação que se tentava fazer entre a cultura popular e a nacionalidade.

Em relação aos que não admitiam uma cantora popular tão valorizada como símbolo da nação, Carmen não disse nada. Mas em relação aos que aceitavam esta associação entre o popular e o nacional, mas achavam que ela tinha traído o seu povo e se americanizado, Carmen respondeu claramente. Foi o que fez em “Disseram que voltei americanizada”, já citada anteriormente. Também fez isso em “Voltei p’ro morro”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado no dia 2 de setembro de 1940, no mesmo momento de “Disseram que voltei americanizada”. Naquele samba, reafirmou, mais do que neste último, sua origem popular e, conseqüentemente, sua nacionalidade:

Voltei p’ro morro, quero ver o meu cachorro
 Meu cachorro vira-lata, minha cuíca, meu ganzá
 Voltei p’ro morro. Mas onde está o meu moreno?
 Chamem ele p’ro sereno, porque se eu não me esbaldar eu morro
 Voltei p’ro morro. Mas onde estão minhas chinelas?
 Que eu quero sambar com elas, vendo as luzes da cidade
 Voltei, voltei, voltei
 Ai! Se eu não mato esta saudade eu morro
 Voltei p’ro morro, voltei
 Voltando ao berço do samba que em outras terras cantei
 pela luz que me alumia eu juro
 que sem a nossa melodia e a cadência dos pandeiros
 muitas vezes eu chorei, chorei
 E eu também sen senti saudade quando este morro deixei
 E é por isso que eu voltei, voltei

Carmen foi acusada de americanizada, e não de elitizada. Por isso, poderíamos pensar: Por que ela não teria respondido “Voltei para o Brasil”? Ela respondeu “Voltei p’ro morro”. Ora, isso nos indica a síntese de uma clara associação entre a cultura popular e a nacionalidade. Dizer “voltei para o morro” foi, provavelmente, entendido pelo público da cantora como “voltei para o Brasil”. Neste sentido, o morro está identificado com a nação brasileira, ou seja, representações das identidades populares urbanas se tornaram o que melhor a representam.

Na trajetória internacional de Gardel há uma importante construção simbólica, pois ele e o tango eram representantes das identidades populares argentinas, enquanto que a França era representação das elites. Isso se mostra no fato de que era Paris o principal

destino das elites argentinas do final do século XIX e início do século XX, tanto para viagens como para estudos. Carretero descreve:

Esta misma clase que hizo oídos sordos a los reclamos de las clases menos favorecidas, viaja a Europa, haciendo ostentación de sus riquezas. Trató de incorporarse al sector de la vida parisiana que llevaba un alto costo de vida y un alto ritmo de satisfacciones hedonistas. La picaresca parisina llamó a este tren de vida disipado, alcohólico y al mismo tiempo pseudo culto, *vida ligera, vida nocturna o mala vida*. Eran los años de la afirmación de la belle époque europea. En ellos el buen gusto, refinamiento, cultura, distinción y superación de niveles Morales, estéticos y éticos se renovaban a diario. [...] La clase rica argentina, visitante de París a fines y principios del siglo, creyó que con dinero alcanzaba para tener cultura, refinamiento, belleza y distinción social (1999, p. 78).

O mesmo autor, ainda, afirma que, que a “vieja oligarquía francesa” construía, para os novos ricos da América, a ideia de que estes últimos não tinham uma sólida cultura e necessitavam, para tanto, ir a Paris consumir sua cultura, suas obras de arte, seus livros.

Ao analisar a imigração francesa na Argentina, Otero afirma que a França foi, para a Argentina do século XIX:

[...] o primeiro lugar como modelo cultural e intelectual das classes dirigentes, o segundo – atrás da Grã-Bretanha – no investimento de capital, e o terceiro – depois de italianos e espanhóis – na composição quantitativa do fluxo migratório (1999, p. 127).

Assim, o sucesso de Gardel e do tango em Paris representou, em nível simbólico, uma vitória das identidades populares sendo legitimadas pelas identidades de elite. Conforme Collier:

La sociedad elegante de la Argentina consideraba a Europa como fuente de todo gusto, intelecto y sabiduría. Su original aversión al tango – “ese reptil de lupanar”, como lo describió el escritor Leopoldo Lugones – se dulcificaría una vez que la alta sociedad europea elevara ese baile al rango de última moda (1988, p. 76).

Ou seja, a alta sociedade argentina passou a se ver, após a legitimação vinda de fora, também representada no tango e em Gardel. Paris é muito referida nas canções interpretadas por Gardel. Em algumas delas, simplesmente faz-se um elogio a suas belezas, como em “¡Oh! París!”, foxtrot de Juan Caruso e José Bohr, gravado por Gardel em 1924.

Mi adorado París
no te puedo olvidar,
porque yo allí aprendí a amar...
Mi bella juventud
dorada que pasé

entre risas y champan
y besos de mujer...

¡Oh! París... ¡Oh! París... de mi ensueño
¡Oh! París... ¡Oh! París... de mi amor...
En tus calles, eterno jardín de amores
se deshojan las rosas de la pasión...

¡Oh! París... ¡Oh! París... de mi ensueño
¡Oh! París... ¡Oh! París... de mi amor...
Olvidarte no podré ¡ cuándo a ti yo volveré!...
¡Oh! París ¡Oh! París de mi amor...

¡Oh! París ciudad luz, y ciudad de placer
yo nunca te olvidaré... y muy pronto volveré...
Allí siempre estará la dulce midinette,
brindando con su amor, un verso de Musset...

Em “Francia”, tango de Juan A. Caruso com letra de Samuel Castriota, gravado por Gardel em 1926, fala-se da ida de um “hermano” a Paris como, simbolicamente, representando a ida dos segmentos populares.

Te vas hermano, a París,
te vas a París de Francia
a pasear con tu arrogancia
la canción de este país.
Y a beber la flor de lis
conmovida su pesar
cuando empieces a tocar,
con un lindo sentimiento
el quejumbroso lamento
de una canción popular.

También contigo se van
nuestras caras ilusiones,
volcadas en las canciones
que lucimos con tanto afán.
El conventillo, el bacan,
al floreo, al chamuyar,
la mina que va a plantar,
los viejo abandonados,
y todo está reflejado
en la musa popular...

Y es que se han de preguntar
de dónde pueden venir
música que hace sentir
ganas de reír y de llorar.
Y cuando salga a bailar
con un gozo de emoción,
palpitará el corazón
de amor, en toda francesa
mezclada en la Marsellesa,
con un tango compadrón...

A referência à França, à Paris e às representações das identidades populares como “vitoriosas” neste local são temas presentes em várias canções interpretadas por Gardel, como em “Anclao en Paris”, tango de Enrique Cadicamo e Guillermo Desiderio Barbieri, gravado por Gardel em 1931:

Tirao por la vida de herrante bohemia,
estoy, Buenos Aires, anclao en Paris,
curtido de males, bandeado de apremios,
te evoco desde este lejano país.
Contemplo la nieve que cae blandamente
desde mi ventana que da al bulevar,
las luces rojizas con tonos murientes,
parecen pupilas de extraño mirar.
Lejano Buenos Aires, que lindo que has de estar,
ya van para diez años que me viste zarpar.
Aquí, en este Montmartre, faubourg sentimental,
yo siento que el recuerdo me clava su puñal.
Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes,
Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal.
Alguien me ha contado que estas floreciente
y un juego de calles se da en diagonal.
No sabes las ganas que tengo de verte,
aquí estoy parado sin plata y sin fe.
Quién sabe una noche me encane la muerte
y chau, Buenos Aires, no te vuelva a ver.

Nesta negociação sobre as representações da identidade nacional argentina, o tango tomado como signo foi, de modo geral, para os segmentos populares, uma vitória. Por outro lado, as elites portenhas aceitaram esta representação na medida em que ela era valorizada em Paris e, portanto, não se mostrava tão prejudicial aos seus interesses. Isso se mostra, por exemplo, no tango “Tango porteño”, de Manuel Romero e Francisco Pracánico, gravado por Gardel em 1925:

Tango porteño, tango divino,
tu melodías es mi obsesión,
tango porteño, con tu dulzura,
se envenenó mi corazón.
Y he de llevarte, siempre conmigo
como un recuerdo, de este país
y he de cantarte, tango porteño,
allá en la noches, de mi París.

Nunca podré olvidarte
tango porteño, dulce gotán,
cuando te encuentre
allá en mi patria
dentro de mi alma cantará,
nunca podré olvidarte,
tango querido, del arrabal,
y allá en Montmartre tu melodía,
por todas partes me seguirá.

A trajetória de Gardel na Europa iniciou-se em meados dos anos 20. Sua primeira turnê na Espanha data de 1923 e sua primeira visita à França (antes de uma série de turnês para este país), de 1924. Além de interpretar o tango, estilo musical que representa identidades populares da Argentina, com letras que também representam estas identidades, em sua performance, Gardel também trazia representações destas. Como narra Collier:

Los “notables cantores Gardel-Razzano” se presentaban en el escenario con atuendos gauchescos profusamente bordados, en notable contraste con el impecable smoking que vestían en los escenarios argentinos. Se trataba de atuendos que ningún gaucho que se preciara hubiera usado en la vida real (1988, p. 98).

Neste sentido, percebe-se uma interessante coincidência entre a experiência externa de Gardel e de Carmen: ambos construíram uma imagem marcadamente em suas vestimentas. Esta imagem, ao mesmo tempo em que para os norte-americanos e para os franceses representava o exótico, para os brasileiros e argentinos representava a origem popular de ambos os artistas.



Figura 5: Cena do filme "Down Argentine Way", de 1940

4 A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE REPRESENTAÇÕES ÉTNICAS

4.1 ETNIAS E NAÇÕES: O BRASIL E A ARGENTINA

Diferentemente das identidades populares e de elite, que estão ligadas à condição econômica, e das identidades regionais, que estão ligadas ao espaço geográfico ocupado, as identidades étnicas estão ligadas à descendência. Contudo, diferentemente de uma posição mais antiga, que acreditava que as etnias se definiam através do isolamento geográfico, nesta pesquisa, entendemos as identidades étnicas como uma construção constante que se relaciona com as necessidades contemporâneas de cada grupo, e não como algo dado naturalmente, adotando, desta forma, a idéia de Barth, onde:

[...] as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, freqüentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos (1998, p. 188).

Necessário destacar que, na época de Carmen e de Gardel, o conceito mais freqüentemente usado para definir esta pertença era o de raça. Entendendo que este conceito é essencialmente biológico, as ciências humanas, mais recentemente, vêm adotando o conceito de etnia, que se refere a uma herança cultural tomada como representante de um “nós”. Neste sentido, no decorrer deste capítulo, quando encontrarmos a palavra “raça” será apenas numa reprodução de expressões da época, não coincidindo com nosso olhar teórico.

Renan (1997), no século XIX, já identificava que as nações são compostas por uma diversidade étnica. Nos casos brasileiro e argentino, contudo, a diversidade étnica formadora da nação foi tão ampla e complexa que se tornou um dos principais problemas para a construção das identidades nacionais, especialmente na época em que as representações de elite, essencialmente européias, estavam sendo colocadas em xeque, ou seja, no contexto de Carmen e Gardel. Ambas as nações construíram-se através de diversas etnias nativas, cuja maioria foi exterminada durante o período colonial, de diversas etnias africanas (cuja quantidade e forma de inclusão e/ou exclusão foi muito distinta entre Brasil e Argentina), de grupos conquistadores europeus, essencialmente portugueses, no caso brasileiro, e espanhóis, no caso argentino, e, por fim, especialmente a partir do século XIX, por grandes levas de imigrantes das mais variadas etnias.

No contexto em estudo para esta tese, de renegociação das representações das identidades nacionais, foi necessário pensar-se sobre como incluir diversas etnias, antes marginalizadas culturalmente. Nesta negociação, novamente, interferiram vários mediadores, entre os quais Carmen Miranda e Carlos Gardel tiveram uma importância privilegiada.

Pensamos, inicialmente, em incluir esta temática das identidades étnicas no capítulo anterior, tendo que a diversidade de etnias que compôs as nações brasileira e argentina teve sua inserção nestas sociedades através de processos de ordem econômica, seja na vinda para a conquista dos territórios, seja no extermínio de etnias pelo estabelecimento da propriedade privada, seja no processo de escravidão ou na busca de mão-de-obra, o que acabou por estabelecer uma relação entre etnias e classes sociais com conseqüências vigentes nos dois países até os dias atuais.

Contudo, dada a dimensão do capítulo anterior ser bastante extensa, optamos por fazer esta análise acerca das identidades étnicas em capítulo separado, mesmo que haja uma íntima relação entre ambos e que parte de questões que também seriam pertinentes a este capítulo já foram abordadas no anterior.

A construção da identidade étnica das nações brasileira e argentina teve traços muito distintos. A emergência social e política de segmentos populares gerou a necessidade de renegociação da identidade nacional em ambos os países. Porém, esta emergência, no Brasil, implicou em lutas de representação com caráter étnico muito

maiores que na Argentina. No Brasil, acabou vencendo, neste processo, a versão de um país e mestiço, enquanto que a idéia de uma nação branca prevaleceu na Argentina.

Fausto e Devoto analisaram esta questão, afirmando que:

No interior deste quadro, a diferença no trato do tema, entre brasileiros e argentinos, diz respeito à ênfase das preocupações. Em um país como a Argentina, em que a escravidão praticamente desaparecera desde meados do século XIX, sem deixar traços visíveis, as cogitações sobre o “branqueamento” da raça não estiveram ligadas à questão social do negro, como ocorreu no Brasil. Estudos pretensamente científicos sobre a inferioridade racial do negro e críticas a estes estudos, como é fácil imaginar, praticamente inexistiram na Argentina; mas constituíram, ao contrário, uma das obsessões do pensamento social brasileiro até o surgimento da obra de Gilberto Freyre, a partir dos anos 30 do século XX. Ressalvem-se figuras como Alberto Torres e Manoel Bonfim, que valorizaram o negro e o processo de miscigenação, e desvalorizaram, ao mesmo tempo, o papel do imigrante na vida social brasileira (2004, p. 221).

Ao analisar a formação étnica argentina e suas conseqüências sobre o tango, Martinez, Etchegaray e Molinari identificam dois grandes processos de choque cultural. O primeiro, seria o transcorrido durante o período colonial no violento encontro entre os espanhóis e as populações nativas americanas. Esta violência, que se expressava de diversas formas, desde a imposição de formas de trabalho, passando por estupros, até o assassinato, esteve presente de forma marcante quando da formação e emergência da cidade de Buenos Aires, já no século XVI, como ponto privilegiado de comércio que ligava imensas riquezas em prata de Potosi com a Europa. Assinalam, os autores que, desde o início, Buenos Aires teve formação mestiça e a própria mestiçagem foi a responsável pela criação do “gaucho”, que, posteriormente, a partir de Martin Fierro, tornou-se símbolo nacional argentino. O segundo grande choque ocorreu quando do intenso processo de imigração européia entre o final do século XIX e início do XX (2000, p. 150).

Este segundo grande choque teve, na cidade de Buenos Aires, espaço privilegiado. Especialmente, nas “orillas” destas cidade. Como afirmam os autores, ainda, nestas “orillas”, dois foram os locais privilegiados: os “conventillos” e os “prostíbulos”:

Esta caótica “invasión” de “gringos” comienza a poblar las ciudades que no estaban preparadas para recibir esta marea humana. Aparece entonces el conventillo como “solución” y se adecuan viejas casas del casco histórico, abandonadas por la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y se construyen otras viviendas al efecto. En estas pocilgas conviven los recién llegados, italianos, españoles, franceses, polacos, rusos, con los gauchos expulsados por el

alambrado y el nuevo orden económico y los pocos negros sobrevivientes de tantas penurias.

Es entonces, que en los conventillos, en las orillas de la ciudad se produce el otro encuentro de culturas. Mientras que el primero fue entre los conquistadores españoles y los indígenas, este segundo encuentro se da también entre europeos y nativos, pelo ahora ambos pertenecientes a la misma escala social. Los marginados de afuera se encuentran con los marginados de adentro, el conventillo será el lugar emblemático de este encuentro. [...] el prostíbulo como el otro lugar de encuentro que, junto al conventillo, van a definir una nueva cultura urbana de la cual el tango es el principal emergente (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 162-163).

Perceba-se que, tanto o tango quanto o próprio Gardel têm sua origem exatamente ligada a estes espaços, algo que os legitima como ligados, também, ao mito fundador da identidade nacional argentina.

No livro organizado por Fausto, intitulado “Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina” (1999), Klein identifica o período entre 1880 e 1914 como de máximo da imigração europeia para a América. O ano de 1914 foi o marco final desta quantidade imigratória, dado o início da Primeira Guerra Mundial. Afirma ele que:

O ritmo da migração europeia intensificou-se durante o último quartel do século XIX e atingiu seu pico nas primeiras duas décadas do século XX. Entre 1881 e 1915, cerca de 31 milhões de imigrantes chegaram às Américas. Mais uma vez, como no período anterior a 1880, os Estados Unidos eram o principal país de recepção, recebendo 70 % destes imigrantes. O segundo lugar em importância, porém, não era o Canadá, que recebeu apenas 2,5 milhões, mas dois países latino-americanos: a Argentina, com 4,2 milhões, e o Brasil, com 2,9 milhões de imigrantes (1999, p. 25).

Ainda, conforme o mesmo autor, quase a metade dos imigrantes retornou a seus países de origem, mas a outra metade acabou permanecendo no país de recepção. Dadas as dimensões populacionais dos países citados, o impacto da imigração era, sem dúvida, mais forte na Argentina. Como afirma Devoto:

É suficiente assinalar aqui que em 1914, data do Terceiro Censo Nacional, 30% da população argentina eram estrangeiros, mais ou menos o dobro do percentual dos Estados Unidos em 1910; e que isso significava que, entre os homens adultos das cidades do litoral, essa proporção subia para 60% ou 70% (1999, p. 33).

Identificando, através do estudo de Giorgio Mortara, que a influência da imigração sobre o crescimento populacional, entre 1840 e 1940, do Brasil e da Argentina foi de 15% e 58%, respectivamente, Fausto e Devoto tentam explicar esta contrastante diferença através da imagem dos dois países:

Dentre os fatores que contribuíram para a preferência pela Argentina no continente sul-americano, devemos destacar as imagens contrastantes formadas nos países de emigração da Europa, muitas vezes com fundamental na realidade, especialmente na comparação entre a Argentina e o Brasil. Em primeiro lugar, as informações que circulavam nos centros de emigração assinalavam as melhores condições salariais e mesmo de oportunidade no caso argentino. Ao lado deste fator, havia a qualidade do clima, mais compatível com o europeu, o temor das doenças contagiosas e a presença do negro, sobre o qual incidia o preconceito, e o receio de que trabalhadores imigrantes fossem tratados como escravos – uma alusão comum nas queixas dos colonos, nas fazendas paulistas (2004, p. 174-175).

A integração dos imigrantes à sociedade argentina ocorreu através da expansão do ensino público, do serviço militar obrigatório e da reforma política. Nas cidades e nas áreas rurais, as campanhas de alfabetização facilitaram a difusão do livro que se tornou marco fundamental na construção da identidade nacional Argentina: “El gaúcho Martín Fierro”, de José Hernandez, publicado em 1872. Dado o sucesso do livro, cuja primeira edição foi esgotada em vendagens nos dois primeiros meses, desenvolveu-se uma série de produções literárias nesta perspectiva de valorização da figura do “gaucho” associada à identidade argentina.

Outro elemento de diversão, educação e negociação das identidades, presente especialmente entre os segmentos populares a partir do final do século XIX, foi o “circo criollo”.

La función se dividía en dos; en la primera parte se desarrollaba el espectáculo tradicional: malabaristas, animales, payasos, y en la segunda actuaban payadores y se ofrecían bailes folklóricos y dramas gauchescos, con pantomimas. Todo ello constituía los llamados “fin de fiesta”, de los cuales participava toda la compañía, y al que se denominará “circo criollo” (BARSKY; BARSKY, 2004, p. 114).

No Brasil, a integração dos imigrantes não foi um aspecto ao qual tenha sido dada muita importância, em comparação com a Argentina, pelo menos até a década de 30 e, especialmente, com a Campanha da Nacionalização, durante a Segunda Guerra, especialmente em função de, neste momento, a falta de integração anterior representar uma ameaça à posição brasileira contra a Alemanha e Itália. A integração dos imigrantes às identidades nacionais brasileira e argentina ocorreu através de um processo de lutas simbólicas (como será melhor analisado no próximo capítulo), sendo de grande importância a escolha de dois imigrantes – Carmen e Gardel – como representantes das identidades dos dois países.

Existem dados estatísticos que comprovam a diversidade de etnias que compõem a população brasileira e argentina. Ambos países contaram com colonizadores de origem ibérica e mão-de-obra indígena e africana. Ambos os países, mas mais fortemente a Argentina, especialmente entre os séculos XIX e XX, contaram com uma grande quantidade de imigrantes de diversas etnias. Esta diversidade miscigenou-se e a identidade nacional teve de ser pensada em relação a este processo. Mais do que isso, a identidade nacional, em sua tendência a homogeneizar a diversidade que comporta a nação, teve de pensar uma síntese étnica para si.

O enfoque deste trabalho não é a composição étnica da população de ambos os países em si, mas a composição imaginada, ou seja, a composição étnica que foi associada à nação na construção de um imaginário sobre a mesma. E este imaginário, obviamente, tem uma base no real. Porém, a identidade étnica das duas nações foi construída também a partir de desejos coletivos e de ideologias que se enfrentaram.

No período colonial, o Brasil e o Vice-Reino do Prata tiveram uma composição étnica menos complexa do que a que surgiu posteriormente. Levas de mestiços europeus, especialmente portugueses, no caso brasileiro, e espanhóis, no caso do Prata, conquistaram um imenso território no Continente e, junto a este território, a população nativa, dentre a qual a maior parte foi eliminada ou escravizada. O processo de miscigenação, porém, começa nesta época, especialmente entre homens colonos e mulheres nativas, que eram violentadas ou, de diversas formas, uniam-se aos colonizadores, tendo em vista que havia poucas mulheres brancas para uma grande quantidade de homens. Os mestiços, oriundos destes cruzamentos, tiveram, especialmente nos primeiros tempos, um grande problema relacionado à definição de seu espaço na sociedade: eles não eram nativos e, portanto, em geral, tinham restrições a serem aceitos nas comunidades, e também não eram brancos e, portanto, não eram aceitos na sociedade branca, até sendo apontados como um perigo.

Ainda, no período colonial, Brasil e Argentina receberam escravos trazidos da África, mesmo que, numericamente, o primeiro tenha recebido muito mais do que o segundo. A escravidão negra foi especialmente significativa no caso brasileiro, sendo que, até o final do século XIX, o elemento negro compunha a grande maioria da população. A Argentina, por outro lado, tentou ocultar este elemento étnico. Porém, em sua formação, esta nação contou com significativa população negra escrava. O censo de 1778, por exemplo, demonstrou que existiam 7.235 escravos negros e 16.023 brancos em Buenos

Aires. Os dados de 1836 mostravam 14.906 negros, o que equivalia a 26% da população de Buenos Aires (CARRETERO, 1999, p. 142).

Adotando a distinção proposta por Bourdieu (1989) entre violência simbólica e violência física, poderíamos afirmar que houve ambos os tipos sobre as populações negras: física, primeiramente através de todas as agressões implicadas na escravidão e, depois, tentando-se eliminar este grupo étnico da Argentina e, simbólica, na construção da identidade nacional, em que este grupo foi excluído. A tentativa de eliminação física do elemento africano da Argentina deu-se de várias formas, desde a segregação econômica até a atitude política mais focalizada. Por exemplo, um marco desta última forma ocorreu no momento da derrota de Rosas e a chegada de Urquiza ao poder, que trouxe, consigo, um processo de violência contra os negros de Buenos Aires. A maioria da população negra da cidade, especialmente a masculina, em condições de servir o Exército, foi recrutada e levada a Entre Rios. Ali foi quase toda vendida como escrava para o Brasil.

Contudo, a eliminação física dos negros da Argentina não eliminou, também, sua influência cultural. O tango é, inclusive, descendente direto desta herança negra. Como afirma Carretero:

En sus reuniones los negros buscaban varios objetivos, y tenían como característica la de ser abiertas, o sea, no restrictivas para los blancos u otras etnias. Por ello concurrían criollos, gauchos y hasta algunos hijos de familias acomodadas em búsqueda de diversión, esparcimiento y la nota exótica. [...] También los documentos de la época rastreados hasta 1870, permiten comprobar que el blanco letrado, que fue quien escribió las crónicas y las críticas, llamó a los lugares de reunión indistintamente tambos o tangos (1999, p. 22).

Este relato lembra-nos as reuniões ocorridas no Rio de Janeiro em que várias pessoas, de várias identidades muito distintas, como a exemplificada na introdução deste trabalho, com Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, encontravam-se para uma roda de samba. Neste sentido, podemos pensar que a identidade nacional argentina também tenha se formado a partir de um processo de miscigenação.

A partir do século XIX, as diversas etnias de imigrantes foram outro elemento fundamental na construção da identidade nacional de ambos os países. Conforme Ferrer, a Argentina foi o país que, entre 1869 e 1930, recebeu mais imigrantes em relação a sua população em todo o mundo. Percebe-se esta imigração especialmente para a cidade de

Buenos Aires, que passou de 180.000 habitantes, em 1869, para 1.576.000, em 1914. Em 1930, eram quase três milhões, um terço dos quais era imigrante (1999, p. 146). Buenos Aires tornou-se uma cidade em que o inglês era a língua do comércio, o francês a da alta cultura de elite, e em que o espanhol era a língua oficial, mas havia ainda várias outras línguas e dialetos utilizados na vida cotidiana. Imaginar uma nação homogênea, neste contexto, se mostra muito difícil.

Na Argentina, mais do que no Brasil, houve um impacto imigratório europeu. Estes imigrantes de diversas etnias construíram, em geral, identidades associadas à exclusão. Eram, em sua maioria, pessoas sem instrução profissional, o que as colocava em estratos inferiores na ordem econômica. A exemplo disso, conforme Carretero:

Con la consecuencia de la peste de 1871, la mayoría de la población de San Telmo y Monserrat [barrios periféricos de Buenos Aires] y parte de otros barrios afectados, los abandono, quedando muchas casas vacías. Los pudientes se trasladaran al norte. Todas esas casas se invirtieron en lugares preferidos para vivir los italianos (tanos), vascos (tarugos), árabes (turcos), españoles (gallegos) y las otras nacionalidades, por la baratura de los alquileres (1999, p. 36).

Ao analisar alguns dos principais teóricos que pensaram sobre a identidade nacional argentina no século XIX, Devoto afirma que o processo imigratório ocorrido neste país não foi apenas causa de mudança na identidade, mas já havia sido pensada antes mesmo de ter se desenvolvido, como um desejo de parte da intelectualidade que pensava soluções para o “atraso”. Neste sentido, Devoto parte da obra de Juan Bautista Alberdi, Sarmiento e Bartolomé Mitre que pensaram a imigração, o primeiro, como tendo um papel muito mais amplo do que apenas fornecer mão-de-obra, mas com o papel de substituir uma população arcaica por uma nova, proveniente da Europa mais desenvolvida (do norte)⁸⁷; o segundo, pensando a imigração como sendo a responsável pela vitória da cidade sobre o campo; o terceiro, pensando um futuro de grandeza caso haja a integração dos novos imigrantes ao curso de evolução de uma identidade histórico-cultural preexistente (1999, p. 35-36).

Contudo, a nação argentina, bem como qualquer outra não poderia igualar a identidade à alteridade, definindo-se através do elemento estrangeiro europeu. Esta

⁸⁷ Para Alberdi, a solução para o desenvolvimento da Argentina era a imigração, povoando o país com pessoas com hábitos de trabalho e consumo modernos. Sarmiento, também favorável à imigração, preocupava-se mais com a conquista do interior. Pensava que o desenvolvimento da Argentina estaria em enviar imigrantes para o interior desenvolvendo um modelo de exploração similar ao desenvolvido nos Estados Unidos.

estratégia funciona, como mencionamos, para definir a alteridade em relação a outros países da América Latina. Porém, a Argentina também precisava marcar sua diferença em relação às identidades nacionais europeias e, neste sentido, era necessário argentinizar estes imigrantes. Argentinizar significava tornar estes europeus argentinos, o que implicava em fazer com que eles compartilhassem de uma cultura argentina. Obviamente que esta cultura argentina teria que ser buscada em algo anterior à imigração. Mas, o que poderia sintetizá-la?

Conforme Prieto (1988), na época da Primeira Guerra, os nacionalistas argentinos já haviam encontrado no homem “gaucho” um signo que representasse a herança cultural da nação sob a “ameaça” da imigração. Tal qual no caso brasileiro, boa parte dos intelectuais argentinos do final do século XIX imaginaram que a chegada de imigrantes brancos europeus melhoraria a raça e o trabalho da população criolla. Archetti (2003) afirma que o discurso nacionalista reviveu os temas “bárbaros” que tinham sido condenados a desaparecer por meio da imigração, da hibridação e da modernização. Essa reinvenção da tradição se tornou possível devido ao lugar privilegiado que a literatura gauchesca ocupava no consumo literário popular urbano e rural desde os anos 1880. Assim, a história do “gaucho” que lutava contra a injustiça do Estado a fim de manter sua liberdade foi transformada em modelo para uma “literatura nacional”.

A imagem do “gaucho” foi um elemento fundamental na construção da identidade nacional argentina. O sucesso de Martin Fierro e do circo “criollo” a partir do final do século XIX são provas disso. Como afirmam Barsky e Barsky:

La expresión dominante en esta confluencia fue la criolla, a pesar de estar ausentes las bases materiales de su origen: el gaucho, el trabajo vinculado a la ganadería, la presencia mitológica de la llanura pampeana. De esta manera, el “criollismo” vino a cumplir un triple papel: para los sectores dirigentes de la sociedad, afirmó su legitimidad frente a la creciente importancia de los extranjeros; para los sectores populares que se trasladaban a las ciudades, fue tanto una expresión nostálgica como una forma de resistencia frente al nuevo escenario de la vida, y finalmente para muchos extranjeros, y particularmente para sus hijos, constituyó la forma manifiesta de asimilarse al país, el mecanismo de integración más sólido en la nueva sociedad en construcción (2004, p. 113).

Várias nações, na construção de um imaginário sobre si, utilizam figuras típicas de um passado idealizado como heróico e glorioso de uma época anterior à nação. O nobre cavaleiro medieval, utilizado pela Alemanha, os “pais peregrinos”, utilizados pelos Estados Unidos, e o “gaucho”, utilizados pela Argentina, são exemplos desta utilização.

4.2 GARDEL NA ARGENTINA

Ao comparar a identidade nacional brasileira com a argentina, Rojo (1996) sintetiza-as na imagem do mestiço e do estrangeiro. O Brasil teria construído sua identidade nacional através da idéia de mestiçagem, enquanto a Argentina teria construído a sua através da idéia de ser composta por brancos vindos da Europa, ou seja, uma nação de estrangeiros. Analisando esta imagem, Rojo recorre a uma ironia de Carlos Fuentes, que dizia que os mexicanos descendem dos astecas, os guatemaltecos descendem dos maias, os peruanos descendem dos incas e os argentinos descendem dos barcos. Também recorre à idéia de Jorge Luis Borges, que disse que os argentinos são uns italianos, que falam espanhol, tomam-se por ingleses e sonham com a França. Como afirma Rojo: “Los argentinos (y los uruguayos, esos rioplatenses de la orilla de frente) se identificaron, pues, con extranjero y como extranjeros fueran considerados por sus vecinos [...]” (1996, p. 123).

Isso parece-nos, inicialmente, uma grande contradição: pensar a identidade como alteridade, ou seja, o argentino é o estrangeiro. Porém, esta contradição pode ter uma explicação muito plausível. Na construção de sua identidade, a Argentina pensou sua alteridade mais em relação à América Latina do que com outras partes do mundo. E, neste, sentido, em relação à América Latina, a Argentina vem a ser uma nação de europeus, a grande nação branca desta parte da América. Contudo, esta definição da Argentina como uma nação branca oculta um processo de miscigenação que também ocorreu nesse país.

Enquanto houve, no caso do Brasil, um esforço para construir uma identidade enfatizando a miscigenação, no caso da Argentina houve um esforço contrário a este, ou seja, para ocultar a miscigenação. Neste sentido, concordamos com Rojo ao afirmar que a identidade nacional argentina foi, em muito, pensada através do estrangeiro europeu, mas nele já estava presente a miscigenação, como afirma Aguinis: “[...] híbrida foi a Argentina desde a chegada dos espanhóis, que eram, por sua vez, o produto híbrido de uma mistura de celtas, visigodos, árabes e judeus. Híbridez sobre híbridez sobre híbridez” (2002, p. 61).

Estes mestiços espanhóis misturaram-se a vários outros mestiços europeus, além de vários grupos indígenas e africanos, construindo uma etnicidade argentina que, em nível simbólico, acabou por imaginar-se como essencialmente branca.

Contudo, mesmo entre as etnias brancas, houve muitas lutas de poder para a definição das que teriam seus signos como representações nacionais. Na literatura argentina existente até a época de Gardel, apresentava-se sérios problemas para a integração do imigrante. Como analisa Devoto:

Além de Gálvez e Rojas, a figura mais influente do novo clima de idéias será, em dúvida, Leopoldo Lugones. O poeta e ensaísta argentino dará a sua acérrima hostilidade contra a imigração, à sua recusa da Argentina do Centenário, uma formulação vigorosa numa série de conferências reunidas depois num volume intitulado *El payador*. No já então mais prestigioso poeta argentino, a tradição não estaria vinculada nem à linha hispano-católica à qual era adverso, nem à indígena; estaria ligado, ao contrário, à figura do *criollo*, mas retransformada na do *gaucho*. [...] O camponês europeu não era o agente da civilização, mas um ser inferior, o servo da gleba europeu; o *gaucho*, ao contrário, encarnava o homem livre a cavalo, sempre superior ao primeiro em todos os confrontos heróicos. A eficácia da inversão lugoniana foi também a de aspirar a construir, a partir dela, uma mitologia nacional que fosse centrada num poema épico subitamente redescoberto e revalorizado: o “Martín Fierro”, de José Hernández, e dificilmente será possível subestimar a influência que essa mitologia teria nas gerações seguintes. Aqui novamente Lugones podia aproveitar um terreno largamente adubado pelo resgate do papel dos *gauchos* na historiografia, do mito da origem da nação na revolução da independência (na versão que Mitre nos deixou dele), pelo amplo êxito obtido pelo folhetim que exaltava o mito do *gaucho*, do facão e da coragem (sobretudo Eduardo Gutierrez), pela popularização destes temas no circo *criollo* dos irmãos Podestá, mas sobretudo porque ele mesmo voltava a propor de novo a idéia da excepcionalidade argentina, a partir de uma cultura diferenciada da das Américas, instalada nos territórios das antigas altas civilizações indígenas (1999, p. 55).

A imagem valorizada do “gaucho” também remete à questão da valorização das paisagens naturais como espaços privilegiados para definição da identidade nacional argentina. Como afirma Maíz:

[...] en el sentido aludido y para antes de 1930, aproximadamente, el paradigma novecentista admite que el retorno al paisaje y su habitante autóctono (la pampa y el gaucho, la sabana y el llanero, el pelao mexicano, el guajiro cubano) comporta una vuelta al “paraiso perdido” o “edad dorada” aunque no con fines conservadores, aun cuando los hubo en algunos casos, sino que significaba la apoyatura real para la afirmación de la entidad propia que demanda definirse en algún tipo étnico. La ciudad atiborrada de cosmopolitismo y sometida a las transfiguraciones velocísimas, por fuerza no alcanza a suministrar los modelos necesarios, por tanto la búsqueda se orienta hacia el campo, lo autóctono y el telurismo (2007, p. 3).

Gardel encarna em grande parte de suas canções e, mesmo, em suas vestimentas, a imagem deste “gaucho” heróico (Figura 6), junto à sua paisagem no campo. Contudo, por outro lado, não é possível afirmar que ele tenha, como Lugones, uma versão de acérrima hostilidade contra o imigrante.

Gardel, em sua trajetória artística, utilizou-se da imagem do “gaucho” bem como de diversas outras representações associadas à identidade étnica. Dentre os condinomes associados a Gardel: Carlitos, Gardelito, El Maestro, El Morocho, El Morocho del Abasto, El Zorzal, El Zorzal Criollo, El Bronce que sonrie, El Aficionado, El que canta cada día mejor, El Francesito, El Patrón de Buenos Aires, El Hombre, La Voz Inolvidable, El Cantor de Buenos Aires, alguns têm caráter claramente étnico.

A figura do “morocho”, tal qual o moreno no Brasil, pode ser vinculada à miscigenação, bem como aos europeus latinos que compunham a nação argentina. É uma expressão que poderia, dada a sua amplitude e, mesmo, ambigüidade, ser utilizada como representação nacional. A imagem de um “Morocho del Abasto” associa esta característica étnica a uma região de Buenos Aires, mais ainda, uma região associada a segmentos populares, ou seja, este condinome identifica Gardel como associado a uma identidade étnica latina e de classe popular. Também, o condinome “Francesito” define este representante da identidade nacional argentina como francês, algo só possível, como mencionado, em um país como a Argentina em que a identidade foi definida através do estrangeiro.

Otero, ao analisar a imigração francesa para a Argentina e sua integração nesta sociedade, afirma que:

Os franceses caracterizaram-se por ser um dos grupos de mais rápida integração na sociedade receptora [...] Se considerarmos, por exemplo, o casamento misto como um dos indicadores claros de integração estrutural na sociedade nativa, obteremos a imagem de que o processo teria sido rápido e bem sucedido (1999, p. 145).

Neste sentido, Gardel pode ser pensado, além de estrangeiro, como pertencente ao grupo de estrangeiros que mais teve facilidade de se miscigenar e integrar-se na identidade nacional argentina.

Entre os outros condinomes de Gardel, o “morocho” mostra-se genérico demais para identificar a Argentina. Há uma série de outras nações, como o próprio Brasil, que poderia definir-se como moreno, o que faz com que este elemento não marque alteridade da identidade nacional argentina. O que poderia unir criollos, negros, indígenas, mestiços destas três etnias, imigrantes espanhóis, italianos, judeus, alemães, franceses, entre tantos outros?

Poderíamos afirmar que, sem sombra de dúvida, o tema mais recorrente não só nas letras das canções interpretadas por Gardel como no tango em si é o sofrimento, o qual se dá pelos mais variados motivos: a distância, a traição, a morte, a culpa em relação à mãe, a separação, etc. Varela, em “Tangos que cantó Gardel”, afirma que: “La inmigración, el desarraigo (y muchos años más tarde el exilio y el destierro) son traumas recurrentes del inconsciente colectivo de los argentinos” (1998, p. 64).

Esta questão é retratada em várias canções interpretadas por Gardel, como em “La violeta”, tango de Anselmo Aieta e Francisco García, gravado por Gardel em 1926:

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en un sueño,
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlon.
E...! La Violeta, la va, la va, la va...
La va sul campo che lei si sognaba
ch'era su gigin, que guardandola staba...
El también busca su soñado bien
desde aquel dia, tan lejano ya,
que con su carga de ilusión saliera
como La Violeta que la va...la va...
Canzoneta de pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algun lagrimon...
La aprendio cuando vino con otros
encerrado en la panza de un buque,
y es con ella, metiendo batuque,
que consuela su desilusión.

O sofrimento pelos mais variados motivos é tema fundamental não só entre as canções interpretadas por Gardel, mas de todo o tango. O sofrimento do imigrante é tema recorrente, como em “Galleguita”, tango de Alfredo Navarrine e Horacio Pettrossi, gravado por Gardel em 1925:

Galleguita la divina...
La que a la playa argentina
Llegó una tarde de abril,
Sin más prendas ni tesoros
Que sus bellos ojos moros
Y su cuerpito gentil.
Siendo buena eras honrada
Pero no valió de nada,
Que otras cayeron igual.
Eras linda, galleguita,

Y tras la primera cita
Fuiste a parar al Pigalle.

Sola y em tierras extrañas
Tu caída fue tan breve,
Que como bola de nieve
Tu virtud se dispó.
Tu obsesión era la idea
De juntar mucha platita
Para tu pobre viejita
Que allá en la aldea quedo.

Pero um paisano malvado,
Loco por no Haber logrado
Tus caricias y tu amor,
Ya perdida la esperanza
Volvió a tu pueblo, el traidor,
Y envenenando la vida
De tu viejita querida
Lê conto tu perdición;
Y así fue que el mes pasado
Te llegó um sobre enlutado
Que enlutó tu corazón.

Y hoy te veo, galleguita,
Sentada triste y solita
En un rincón de Pigalle,
Y la pena que te mata
Claramente se retrata
En tu palidez mortal.
Tu tristeza es infinita
Ya no sos la galleguita
Que llegó un día de abril,
Sin más prendas ni tesoros
Que tus ojos negros moros
Y tu cuerpito gentil.

Nesta canção, Gardel remete ao drama da “galeguita”, ou seja, representante da imigração espanhola. No sofrimento, pode ser encontrado um elemento em comum entre os imigrantes e as populações que já estavam na Argentina antes da sua chegada, especialmente o “gaucho”. De origem pobre, tendo passado por dificuldades materiais e, freqüentemente, filho de pai desconhecido (como também era Gardel) ou morto, o “gaucho” traz consigo, também, esta identificação com temas como a saudade, a distância, a morte, a culpa em relação à mãe, a traição. Como afirma Aguinis:

Assim, ficaram lado a lado os descendentes do gaúcho e os recém-chegados da Europa. Uns desconfiados dos outros. Com desdém, piadas ou silêncios, eles disfarçavam o medo. Os dois grupos carregavam frustrações e saudades. O imigrante desenraizado e o descendente do gaúcho morto não sabiam que a dor os unia (2002, p. 63).

A identidade étnica da nação argentina foi pensada como basicamente branca. Contudo, nesta definição, fez-se concessões para as diversas outras etnias, adotando-se elementos também associados a elas, como é o caso do sofrimento, marca tanto dos imigrantes quanto dos gaúchos, negros e índios, que sofreram diversos tipos de violência na construção da Argentina. No sofrimento está, desta forma, mais um elemento que deu legitimidade ao tango e ao próprio Gardel para representar a Argentina.

Com uma proporção tão grande de estrangeiros, Devoto identifica duas formas possíveis de incorporação dos imigrantes à sociedade Argentina, usadas por diversos intelectuais que se detiveram neste assunto e cujas balizas originárias encontram-se nas obras de Mitre e Alberti:

A nova nação seria o resultado da argentinização dos imigrantes, isto é, da sua integração a uma sociedade preexistente? Ou deveríamos, ao contrário, falar de uma nova sociedade que emergiria (como diria Gino Germani anos mais tarde) da fusão entre os imigrantes e os nacionais? De certa maneira, as duas formas de pensar o “cadinho de raças” argentino, que seria um dos tópicos centras das mitologias argentinas no século posterior a Caseros, estão incluídas nessas duas perspectivas divergentes (1999, p. 36).

Pensando sobre estas duas formas, questionamos sobre qual seria a utilizada por Gardel. Analisando as letras de suas canções, identifica-se um número muito maior que trata do “gaucho” e de suas representações. O imigrante é personagem encontrado com menos frequência. Em geral, porém, representações tanto do “gaucho” quanto do imigrante se encontram nos espaços das “orillas” de Buenos Aires e são definidos como argentinos. Ainda, a própria identificação de Gardel como um imigrante (mesmo os que acreditavam, em sua época, que Gardel era nascido na Argentina, sabiam que, ao menos, ele era descendente de imigrantes) e o fato de ser chamado por nomes como “francesito” nos fazem pensar sobre esta questão. Seria, Gardel, uma síntese entre ambos?

Nas letras de suas músicas, quando fala do “gaucho” e de suas representações, não faz uma ligação direta com o imigrante. Talvez, esta ligação fosse impossível para o imaginário da época. Por outro lado, pode-se supor que, na imagem de Gardel, misturavam-se elementos étnicos e ele representou uma certa tentativa de síntese étnica argentina.

No espaço urbano, conviviam várias etnias, sendo possível afirmar que tiveram participação em uma série de manifestações culturais que passaram a ser definidas como

representações nacionais, principalmente no tango. Existem vários estudos recentes sobre a participação de grupos étnicos imigrantes na formação do tango. Por exemplo, em seu estudo sobre a influência da imigração italiana sobre o tango, Ostuni afirma que o tango-canção – que teve como marco inicial, como mencionado, “Mi noche triste”, na voz de Gardel – recebeu, em sua gênese, forte influência da cultura trazida pelo imigrante italiano. Assim:

El tango-canción, es cierto, no tiene las apetencias provocativas de la milonga o del tango orillero, pero en cambio atesora la certidumbre de una prole transida de seres con sus miserias y sus grandezas, con innumerables rostros de dolor y de alegría: habitantes de los paisajes del fracaso y sus letras junto con esa mezcla milagrosa de sabihondos, suicidas y derrotados en la utopía de querer vencer al tiempo. El tango-canción, más allá de ser música, danza o versos para el canto, es un modo de sentir la vida, de expresar los sueños y de interpretar el drama de la existencia humana.

Mucho han contribuido los inmigrantes italianos y sus descendientes a la grandeza universal del tango. Muchas de las más bellas melodías reconocen autores de ascendencia peninsular.[...] (2005, p. 35).

Neste sentido, o autor parece ligar à identidade nacional argentina, representada no tango, a etnicidade dos imigrantes italianos. O tango teria sido originado, conforme ele, pelo amálgama existente em Buenos Aires entre a cultura trazida pelo “criollo” e a trazida pelos imigrantes, especialmente os italianos.

Em relação aos judeus, Judkovski, em seu livro “El tango: una historia con judios” (1998), aborda a trajetória dos principais músicos judeus de tango, numa perspectiva de apresentar sua importância para este estilo musical. Tais estudos parecem manifestar a tentativa de diversas identidades étnicas ligarem-se à identidade nacional argentina através do tango.

Neste sentido, parece possível afirmar que o tango foi um “ponto de encontro” entre distintas identidades étnicas. Também, nas próprias letras das canções que interpretava, Gardel remete a estas distintas etnias. É o caso do tango “Giuseppe el zapatero”, de Guillermo del Ciancio, gravado por Gardel em 1º de dezembro 1930.

E tique, tuque, taque, se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero, alegre remendón;
masticando el toscano per far la economia,
pues quiere que su hijo estudie de doctor...

El hombre en su alegría
no teme al sacrificio,
así pasa la vida

contento y bonachón.
 ¡Ay!, si estuviera, hijo,
 tu madrecita buena...
 El recuerdo lo apena
 y rueda un lagrimón...

Tarareando La Violeta
 don Giuseppe está contento;
 ha dejado la trincheta,
 el hijo se recibió...
 Con el dinero juntado
 ha puesto chapa en la puerta,
 el vestíbulo arreglado,
 consultorio con confort...

E tique, tuque, taque, don Giuseppe trabaja
 Hace ya una semana el hijo se casó:
 la novia tiene estancia y dicen que es muy rica,
 el hijo necessita hacerse posición...

E tique, tuque, taque... Ha vuelto don Giuseppe;
 otra vez todo el día trabaja sin parar...
 Y dicen los paisanos, vecinos de su tierra:
 Giuseppe tiene pena y la quiere ocultar...

Perceba-se que Giuseppe é um nome típico italiano e Gardel fala, nesta canção, de seu cotidiano de trabalho. A figura do descendente de italiano é uma das mais referidas nas canções interpretadas por Gardel. Isso se justifica, em parte, pela própria dimensão da imigração italiana para a Argentina. Conforme Otero:

A França ocupou, na Argentina do século XIX, o primeiro lugar como modelo cultural e intelectual das classes dirigentes, o segundo – atrás da Grã-Bretanha – nos investimentos de capital, e o terceiro – depois de italianos e espanhóis – na composição quantitativa do fluxo migratório (1999, p. 127).

Porém, Gardel referencia, também, uma série de outras identidades étnicas, mesmo as que não foram numericamente significativas, como no foxtrot, em “La hija de japonesita” de Ramón Montes, com letra de Vicente de la Vega e Enrique Pedro Maroni, gravado por Gardel em 06 de julho de 1928:

Una geisha de Yoshiwara sacerdotisa del Dios Amor,
 dice a todos que está maldita, porque ha nacido de la traición;
 y aunque príncipe el padre fue en le fango debe vivir,
 y la geisha huérfana y triste, llora ante Buda diciendo así:

¡Buda!... ya que sufrir me ves, ¡Buda!... protégame Señor...
 Mira que la pobre Musmé, nacida en la orfandad
 se muere de dolor.

Y la geisha jamás olvida la historia triste de una pasión,
 que a madre robó la vida, esclavizada por el amor.

Y llorando sin fe ni hogar, destrozando su corazón,
por doquiera se oye el lamento triste y amargo de su canción.

Ou em “Caprichosa”, fado de Froilán Aguilar, gravado por Gardel em 19 de setembro de 1930, que remete à etnicidade portuguesa:

No sé por qué, atente escuchás,
portuguesa linda, mi canción de amor,
si después cuando te pido
que me des un beso, me respondes ¡no!...
¡Ay de mí! ¡Siempre así!...
Deja de ser caprichosa,
portuguesa y dame de una vez el sí...

En Portugal tengo un nido
hasta ahora abandonado
donde, se escucha el oído
siempre oirás cantar un fado.
Si tú quieres portuguesa,
vamos junto para allá,
y abrazados sentiremos
la canción de Portugal,
a, a, a, a, aaa, aa
a, a, a, a, aaa, aa ...

Decídete, portuguesa,
que el tiempo se marcha para no volver...
el nidito nos espera,
y hasta que me muera yo te he querer...
¡Ay de mí! ¡Siempre así!...
Deja de ser caprichosa,
portuguesa y dame de una vez el sí...

Perceba-se que a representação encontra-se, inclusive, no estilo musical que Gardel interpreta: o fado. Nestas canções, porém, Gardel não faz a identificação destes grupos étnicos como representantes diretos da Argentina. Porém, como pertencentes a segmentos populares em emergência em sua época, parece haver uma indireta representatividade neles. Mesmo não sendo uma síntese plenamente acabada, pois, em suas canções, o espaço do “gaucho” é definido como separado do espaço do imigrante, esta diversidade de representações presente nas canções e na imagem de Gardel apresenta-se como uma tentativa de atingir aos diferentes públicos, talvez uma tentativa de síntese da diversidade que se apresentava.

4.3 CARMEN MIRANDA NO BRASIL

Enquanto que o principal problema étnico à identidade nacional argentina na época de Gardel foi pensar a homogeneização entre os imigrantes e os grupos já existentes em seu território, o grande problema brasileiro foi pensar a inclusão de sua maioria não-branca na identidade nacional. O Brasil, com largo passado escravista, no começo do século XX guardara, em sua cultura, a forte distinção entre brancos e negros. Os anos 30 se apresentavam, nesta questão, como um marco entre duas formas bem distintas de se compreender a etnicidade. É o momento de assimilação à nacionalidade das identidades populares brasileiras e, dentre estas, se concentravam os grupos étnicos não-brancos.

Enquanto que na Argentina dos tempos de Gardel não havia uma associação tão forte entre identidade de elite e identidade branca, até porque a maioria dos segmentos populares desta nação eram brancos, no Brasil havia uma associação entre brancos e elites e entre não-brancos e segmentos populares.

Fortemente influenciadas pelo imaginário europeu, as elites brasileiras, em sua maioria, consideravam, até a década de 30, os elementos étnicos não-brancos, ou seja, a maioria de sua população, como entraves para o desenvolvimento do Brasil. Como afirma Ortiz:

As considerações de Silvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino, os escritos de Nina Rodrigues, refletem todos a ideologia da supremacia racial do mundo branco [...] Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório (2001, p. 16-17).

Também, como Gardel, Carmen trouxe, em sua trajetória artística, representações de identidades étnicas. No começo de sua carreira, as músicas mostravam que a questão da etnicidade era extremamente forte dentro das idéias que circulavam no imaginário dos grupos para os quais ela cantava. Isso se manifesta na freqüente distinção, onde Carmen afirmava quem era branco e quem era negro, dotando cada um destes grupos de adjetivos diversos, como em “Por amor a este branco”, samba de Custódio Mesquita gravado por Carmen em 1933, ou “O nêgo no samba”, de Ary Barroso, Marques Pôrto e Luiz Peixoto, gravado em 1929, em que ela canta:

Samba de nêgo quebra os quadris
 Samba de nêgo tem parati
 Samba de nêgo, oi, oi, sempre na ponta
 Samba de nêgo, meu bem, me deixa tonta

No samba branco se escangaia
 No samba nêgo bom se espaia
 No samba branco não tem jeito, meu bem
 No samba nêgo nasce feito

Nesta canção, percebemos uma relação de identidade do samba com o negro. Esta associação parece-nos, inicialmente, óbvia, pois o samba é um estilo musical com origem negra. Mas, como o samba pode se afirmar como nacional se está associado à identidade étnica dos negros?

Em primeiro lugar, temos de levar em conta o momento da gravação desta canção. Ela foi gravada em 1929, ainda antes da Revolução de 30. É nas primeiras gravações de Carmen que a forte distinção entre negros e brancos se apresenta mais claramente. Com o tempo, as canções começam paulatinamente a não falar em negros e brancos, mas a utilizar metáforas à mestiçagem. Os termos que começam a ser mais freqüentes são: moreno, gente bronzeada e mulato. Por que esta mudança?

A década de 30 assistiu ao início da produção de um jovem intelectual que se projetou como um marco no pensamento brasileiro: Gilberto Freyre. Como fala Ortiz:

A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. Mas a operação que Casa Grande e Senzala realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada (2001, p. 41).

O que nos interessa na obra de Freyre é a influência de seu pensamento nas representações do imaginário da sociedade brasileira. Segundo Fico (1997, p. 34), este foi o período de “gilbertização” do país, ou seja, da absorção da explicação da sociedade brasileira através da obra “Casa Grande e Senzala”, que promoveu uma ressignificação dos negros e dos mestiços na cultura nacional. A partir da obra de Gilberto Freyre, a mistura de raças como formadora da identidade nacional ganhou ampla aceitação, a noção de que o Brasil tinha se formado pela miscigenação difundiu-se socialmente e tornou-se senso comum.

A obra de Gilberto Freyre ia perfeitamente ao encontro da proposta da política de Vargas, assimilando harmoniosamente diversos grupos étnicos à nacionalidade, idealizando uma sociedade sem conflitos e, com certeza, este é um dos motivos de seu pensamento ter se projetado tanto. Como afirma Vianna:

O governo pós-Revolução de 30 tornou semi-oficial a política de miscigenação, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba [...] As medidas de repressão foram inclusive legais [...] limitando as cotas de imigração [como forma de valorizar o trabalho dos mestiços brasileiros em detrimento dos brancos europeus] e estabelecendo que nenhum estabelecimento de trabalho poderia ter mais do que um terço de empregados estrangeiros (1995, p. 73).

Este pensamento de Gilberto Freyre circulou enormemente e teve influência sobre as mais diversas manifestações artísticas e intelectuais, inclusive sobre as canções interpretadas por Carmen. Evidentemente que havia, no Brasil, vários tipos de miscigenação (o caboclo, o mulato, o cafuso, o mameluco, e todas as nuances entre estas misturas). Qual seria eleito como símbolo nacional? Aí também convergem Gilberto Freyre e Carmen Miranda. Através de “Casa Grande e Senzala”, Freyre fala da mistura do branco com o negro, a qual também é destacada por Carmen. Os termos que representam esta miscigenação foram cada vez mais frequentes nas canções interpretadas durante o decorrer da década de 30. Em 1932, Carmen, abolindo o termo “negro”, gravou “Mulato de qualidade”, samba de André Filho, lançado em agosto do mesmo ano:

Eu lá no morro só de fato, só respeito o meu mulato
Porque ele é mesmo bamba, e é bom de samba
Qualquer parada ele topa com vontade
É respeitado, quer no morro ou na cidade
Eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade

Vivo feliz, no meu canto sossegada
Tenho amô, tenho carinho, tenho tudo e até pancada

Onde o batuque tá formado, meu mulato é bem cotado
Porque tem inteligência, muita cadência
Com harmonia, diz um samba de verdade
É alinhado, como os moço da cidade
Eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade

A valorização da miscigenação seria, assim, a resposta para o conflito étnico brasileiro. A questão étnica, ou racial, como era entendida naquele momento, então, é resolvida de forma a unir a todos os brasileiros, tal como havia sido resolvida nos países mais adiantados no processo de construção de um imaginário sobre suas nações, unificando, no imaginário social, a identidade étnica que compõe seu povo para

diferenciá-lo de outras nacionalidades. Estas teorias possibilitaram que alguns falassem em uma “raça brasileira”, contrariando o passado escravista, onde havia uma clara distinção entre as raças presentes no Brasil. Em “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro gravado em 1930, já citado anteriormente, Carmen canta:

Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país

Mesmo com a presença marcante, no imaginário da época, do triângulo das três raças, estas todas foram unificadas nesta canção. Falava-se não em diferentes raças, mas numa raça brasileira formada após todo o processo de miscigenação. A noção de uma “raça brasileira” foi, também, mencionada por Vargas em 1938, quando declarou que:

[...] um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é, principalmente, uma unidade de raça, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento. Para se atingir este ideal supremo é necessário, por conseguinte, que todos caminhem juntos em uma prodigiosa ascensão [...] (apud CAPELATO, 1998, p. 145).

Na canção “Quem condena a batucada”, já citada anteriormente, Carmen canta:

Quem condena a batucada dessa gente bronzeada
não é brasileiro [...]

Nesta estrofe, temos a síntese étnica do Brasil. O termo “bronzeado” servia tanto para o negro quanto para o branco, que ao sol dos trópicos, “pegou uma cor”, quanto para todos os mestiços do Brasil. A batucada e o samba, assim, deixavam de ser representantes dos negros para representar toda a nação mestiça.

A expressão “bronzeado” também servia ao pensamento de Gilberto Freyre e de Silvio Romero, no sentido de dar prioridade aos elementos brancos latinos, preferencialmente portugueses como Carmen, na construção da “raça brasileira”. Estes elementos europeus seriam mais propensos à miscigenação pela sua sexualidade exaltada. O termo “bronzeado” se enquadra melhor para representar um português do que um alemão, grupo com o qual Romero se preocupa muito por sua dificuldade de se miscigenar.

Além das letras das músicas de Carmen, a sua própria figura continha esta mistura étnica que representava a nação. Aí temos mais um elemento que lhe dá legitimidade como representante do Brasil. Como afirma Vianna:

Carmen, que era portuguesa de nascimento e nunca conseguiu obter um passaporte brasileiro, “inventou” [junto a vários artistas, inclusive Dorival Caymmi] uma imagem do Brasil para ser vendida no exterior. Essa imagem, com suas bananas e balangandãs, surgiu no momento em que o “paradigma mestiço”, divulgado principalmente por Gilberto Freyre, como já vimos, tornava-se hegemônico no debate sobre a identidade brasileira.

Branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa “típica” das negras da Bahia) [Figura 7] ou em cantar ou dançar o samba (música de origem negro-africana (1995, p. 130).

Desta forma, ela foi, também em termos de etnicidade, a síntese que se buscava para representar o Brasil. Servia aos padrões estéticos de beleza das elites brasileiras e, ao mesmo tempo, assimilava elementos que representavam a miscigenação.

Contudo, esta suficiência simbólica de Carmen para representar diversas identidades étnicas brasileiras não era vista sem algumas críticas, principalmente vindas do caráter racista das elites brasileiras. Alguns elementos étnicos apresentados por Carmen eram mal vistos, freqüentemente, por integrantes das elites. Um caso que denota esta certa aversão é o ocorrido quando estavam na Argentina e sua irmã, Aurora, falava ao rádio. Como narra Castro:

Nunca uma artista brasileira vivera tão intensamente aquilo que os americanos chamavam de estrelato – um estágio em que as portas se abriam automaticamente, os camarins se enchiam de flores, os copos nunca ficavam vazios, e tudo que se dizia era ouvido e levado em consideração. Mesmo que para discordar (2005, p.).

Foi o que aconteceu na temporada de 1936 quando, ao sintonizar uma transmissão da Rádio Belgrano para o Rio, alguns brasileiros quase desmaiaram ao ouvir:

“Alô, macacada!!! Como vão as coisas por aí?”

Era Aurora, tentando imitar o jeito de Carmen e cometendo a gafe do ano ao dirigir-se nesses termos ao povo brasileiro por uma rádio argentina. E logo de onde – da cidade em que viviam nos chamando de *macaquitos*! Alguns jornais destilaram azedume sobre Aurora e Carmen, insinuando que o governo deveria exercer um controle sobre os brasileiros que nos “representavam” lá fora (2005, p. 142).

Fazendo uma leitura da imagem de baiana criada por Carmen, podemos afirmar que as alterações feitas por ela não respondiam apenas a excentricidades suas, mas tinham a ver com a própria brasilidade que ela queria transmitir em suas roupas. Com uma natureza tão punjantemente colorida, não se poderia representar o Brasil com vestes brancas, como as baianas originais faziam. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação, representava

muito melhor o Brasil do que o branco. Logo, podemos afirmar que Carmen, ao alterar esse elemento da imagem da baiana, a “abrasileirou”. O mesmo ocorre com as duas cestinhas de frutas que Carmen colocou na cabeça, também associadas às riquezas naturais do Brasil.

Também Gardel servia aos padrões estéticos de beleza das elites argentinas, além de ter, em sua imagem, o jeito sofisticado destas. Assimilava, também, elementos simbólicos associados aos segmentos populares e, dentre estes, vários com caráter étnico. Desta forma, Carmen e Gardel tornaram-se versões possíveis sobre a identidade nacional do Brasil e Argentina, tendo elementos simbólicos que lhes permitiam a aceitação das elites, de diversos segmentos populares e, mesmo, do estado, o qual não os percebia como um perigo ou ameaça à nação.

A figura da baiana e do “gaucho” não tem apenas uma conotação associada às identidades populares, mas, também, a identidades regionais. Tanto no Brasil quanto na Argentina, já havia, fortemente presentes no imaginário social, identidades regionais que, às vezes, tinham apelo maior do que as nacionais. As nações brasileira e argentina também tiveram que ser pensadas em relação às diversas identidades regionais, melhor dizendo, tiveram que incluir estas identidades na identidade nacional ou, mesmo, negá-las, para fortalecer o nacional. Neste processo, também Carmen e Gardel foram importantes como veremos no próximo capítulo.



Figura 6: Gardel no filme “Las luces de Buenos Aires” (1931)



Figura 7: Cena do filme “Banana da Terra” (1938)

5 O “GAUCHO” OU A BAIANA? A IDENTIDADE NACIONAL ENTRE DIVERSAS REGIÕES

5.1 O PROBLEMA REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DAS NAÇÕES BRASILEIRA E ARGENTINA

Bourdieu foi um dos pensadores que mais produziu reflexões sobre a relação entre região e nação, enfocando as relações de poder que entre estes dois entes existe. A questão regional é de extrema importância na construção das identidades nacionais, pois, como as identidades regionais são construídas de forma ligada a um espaço geográfico, existe uma facilidade muito maior de ruptura com a nação (formando outra nação ou se integrando a outra nação) do que no caso de uma identidade étnica. Como afirma o autor:

[...] a confusão dos debates em torno da noção de região e, mais geralmente, de “etnia” ou de “etnicidade” (eufemismos eruditos para substituir a noção de “raça”, contudo, sempre presente na prática) resulta, em parte, de que a preocupação de submeter à crítica lógica os categoremas do senso comum, emblemas ou estigmas, e de substituir os princípios práticos do juízo cotidiano pelos critérios logicamente controlados e empiricamente fundamentados da ciência, faz esquecer que as classificações práticas estão sempre subordinadas a *funções práticas* e orientadas para a produção de efeitos sociais; e, ainda, que as representações práticas mais expostas à crítica científica (por exemplo, os discursos dos militantes regionalistas sobre a unidade da língua occitânica) podem *contribuir para produzir* aquilo por elas descrito ou designado, quer dizer, a *realidade objetiva* à qual a crítica objectivista as refere para fazer aparecer as ilusões e as incoerências delas.

Mas, mais profundamente, a procura dos critérios “objectivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialecto ou o sotaque) são objectos de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e *de representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores (1989, p. 12).

Como menciona o próprio Bourdieu, no contexto atual, ninguém poderia sustentar que existem critérios capazes de fundamentar classificações “naturais” em regiões “naturais”, separadas por fronteiras “naturais”. A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na “realidade” segundo os elementos que ela reunirá.

A região está ligada, diretamente, a um aspecto político, pois:

A fronteira, esse produto de um acto jurídico de delimitação, produz a diferença cultural do mesmo modo que é produto desta: basta pensar na acção do sistema escolar em matéria de língua para ver que a vontade política pode desfazer o que a história tinha feito (1989, p. 115).

E, desta forma:

O regionalismo (ou o nacionalismo) é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer colectivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de forças simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas; ou, se se prefere, a conservação ou a transformação das leis de formação dos preços materiais ou simbólicos ligados às manifestações simbólicas (objectivas ou intencionais) da identidade social. Nesta luta pelos critérios de avaliação legítima, os agentes empenham interesses poderosos, vitais por vezes, na medida em que é o valor da pessoa enquanto reduzida socialmente à sua identidade social que está em jogo (1989, p. 124).

Nos inícios da formação do Estado Nacional, Brasil e Argentina passaram por situações distintas quanto à articulação deste com as diversas regiões. Conforme pesquisas recentes, a unidade territorial brasileira deve-se, em grande medida, à atuação do Estado imperial, tendo sido superados os problemas regionais do Período Regencial a partir do início do reinado de Don Pedro II. No caso argentino, neste mesmo período inicial do Segundo Reinado, vivia-se um momento de auge dos conflitos regionais. Conforme Silva, no interior das instituições da monarquia parlamentar acomodavam-se interesses das elites regionais.

Foi o embate entre as prerrogativas do poder central e as exigências dos potentados regionais e locais a nota marcante do período compreendido entre a Independência e 1850. Na Argentina, o vazio político e institucional compreendido entre a Independência e a retomada do processo de construção do Estado após a vitória de *Monte Caseros* ficou conhecida como a época do *caudilhismo* [...] Somente depois de 1862, com a unificação do território nacional, até então dividido entre o estado de Buenos Aires e a Confederação Argentina, começou a consolidar-se o processo de formação do Estado nacional e foram deixados para trás os anos marcados por recorrentes insurreições

lideradas por caudilhos do interior, de base rural, reprimidas pela intervenção do governo nacional (2003, p. 7-8).

Também Wasserman aponta esta identidade regional fortemente construída anteriormente à identidade nacional, afirmando que:

[...] os países que realizaram sua emancipação política colonial entre 1810 e 1825 tinham como características centrais: a falta de uma nacionalidade definida, explicitada, por exemplo, na idéia de fatalidade do nascimento extra-europeu; presença acentuada de regionalismo, o que tornava confusos os sentimentos identitários, principalmente porque a identificação com a localidade municipal era mais acentuada do que as demais formas de identificação; manutenção de relações pré-capitalistas de produção, que proporcionavam um ambiente onde havia uma forte indefinição de identidades coletivas, com a proximidade entre os patrões e os peões pelos vínculos pessoais característicos dessas relações de produção; presença do caudilhismo, como fator de instabilidade e de obstaculização concreta à formação de um espaço econômico organizado, sem fronteiras políticas, sociais e econômicas; ausência de um mercado interno unificado; atividades produtivas predominantes voltadas para o exterior; classes dominantes totalmente identificadas com a cultura européia etc. (2002, p. 91).

Ainda conforme Wasserman, este problema regional estava vinculado ao dos impostos, pois a desigualdade entre as regiões, tanto no Brasil quanto na Argentina, devia-se à utilização dos impostos preferencialmente nas regiões onde se localizavam geograficamente as “oligarquias” que controlavam o Estado (2002, p. 125).

A emergência de Buenos Aires, desde então, deu-se em níveis econômico, político, populacional e cultural. Nos âmbitos econômico, populacional e político, conforme afirmam Fausto e Devoto, a cidade se beneficiou do grande desenvolvimento econômico, que teve como marco inicial a última década do século XIX:

Tomando-se como referência os anos de 1895 e 1914, em que se realizaram censos nacionais, e o de 1929, verificamos que Buenos Aires tinha em torno de 664 mil habitantes em 1895, passando a 1,6 milhões em 1914 e quase 2,3 milhões em 1929. A população tornou-se socialmente complexa, abrangendo novos quadros de elite e amplos setores de trabalhadores e da classe média concentrada nos serviços, em que se destacam os empregos no Estado, a partir sobretudo da primeira presidência de Hipólito Yrigoyen (1916-1922).

Além disso, a metrópole se beneficiou do avanço socioeconômico da região que a cerca, especialmente da província de Buenos Aires. Desse modo, a capital e a província representavam um pólo sem paralelo em outras cidades ou províncias, mesmo admitindo-se a importância relativa de centros urbanos como Córdoba, Mendoza, Rosário e das áreas em que estão inseridas.

O maior grau de dependência das províncias argentinas com relação ao governo federal, em termos comparativos, derivou também da definição do monopólio da violência. A Constituição brasileira de 1891 não vedou a criação de forças militares estaduais, o que permitiu a formação de verdadeiros exércitos

nos estados. [...] Em contrapartida, as milícias provinciais foram abolidas formalmente na Argentina em 1879 [...] (2004, p. 148).

Neste sentido, diferentemente do caso brasileiro, em que houve um pacto oligárquico sem imposição do Rio de Janeiro⁸⁸, no caso argentino Buenos Aires tornou-se um agente de imposição política e cultural, utilizando-se, para tanto, de vários tipos de violência.

Desta forma, no caso brasileiro, o problema entre as regiões na construção da nação foi tanto uma polarização entre a capital e o interior. A negociação em torno das representações regionais na composição da identidade nacional não teve, como agentes opostos, a cidade e o interior, como no caso argentino. Porém, houve a necessidade da combinação de símbolos de várias regiões para que houvesse a inclusão destas na identidade nacional.

Até em torno de 1870, toda a parte sul da atual Argentina ainda não havia sido conquistada à nação. Isso ocorreu com a expedição de Roca, a partir da qual teve que se pensar a integração desta região à nação. Conforme Silva:

[...] encontramos, no século XIX, na Argentina, a experiência da fronteira gerando o inverso da tese turneriana [refere-se ao trabalho de F. J. Turner sobre a conquista da fronteira na história dos Estados Unidos], um mito negativo, na literatura acadêmica e na cultura popular. A fronteira foi vista como um lugar brutal, onde prevalecia a lei do mais forte e a justiça só poderia ser imposta de fora através da ação de representantes legais de instituições sediadas em centros urbanos distantes. Os intelectuais argentinos, ao invés de considerarem como Turner que a fronteira regenerava os costumes carcomidos da velha Europa, achavam que a luz só poderia vir de lá e que, portanto, não era o declínio da influência européia que se devia enaltecer, mas sim o seu incremento (2003, p. 12).

Entre estes intelectuais que construíram uma visão negativa do interior da Argentina, o mais importante foi Domingos Faustino Sarmiento (presidente entre 1868 e 1874). Seu livro clássico – “Facundo: Civilização e Barbárie” – foi escrito em 1845, enaltecendo as virtudes da região civilizada – a cidade ou, em suma, Buenos Aires – exatamente no momento do governo Rosas e como crítica ferrenha a ele. A imagem do “gaucho” é extremamente negativa nesta obra, visto como preguiçoso, servidor do poder dos chefes locais e, ainda, como nômade, um entrave para o progresso da civilização. Como afirma: “[...] no puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo, sin la

⁸⁸ O que Fausto e Devoto nomeiam “pacto à brasileira” (2004, p. 149).

ciudad, que es la que desenvuelve la capacidad industrial del hombre y le permite extender sus adquisiciones” (1986, p. 57).

Outra grande referência que teorizou a respeito da questão regional, na Argentina, no século XIX, foi Alberdi. Também ele enfatizava a distinção entre o mundo civilizado e a barbárie, chegando a afirmar que “na América, tudo o que não é europeu é bárbaro” (1994, p. 70).

No final do século XIX, percebe-se, contudo, uma transformação na percepção sobre o interior argentino e, nesta transformação, mudanças especialmente no que se refere à sua maior representação: o “gaucho”, como analisado nos capítulos anteriores.

O processo imigratório, mais focado no capítulo anterior, também serviu, conforme Martinez, Etchegaray e Molinari, para aprofundar a divisão regional do país, pois situou-se especialmente nas zonas urbanas (identificando que a política oligárquica dificilmente lhes permitiu, diferentemente do caso dos Estados Unidos, acesso à terra). Interessante os apontamentos estatísticos apresentados pelos autores:

[...] hacia los finales del siglo XIX, el área capitalina poseía una mayoría de población extranjera (52%), la provincia de Buenos Aires un 30%, Santa Fe un 40%, y Entre Ríos, Córdoba y Mendoza, alrededor del 20%. Mientras que las provincias del noroeste apenas si llegaban a un 2 o 3% de extranjeros. Una excepción era Jujuy con un alto porcentaje de extranjeros, pero no de origen europeo sino boliviano (2000, p. 161).

No Brasil, diferentemente da República Velha, que teve o federalismo como característica, a política que se instalou após a Revolução de 30 tendeu ao centralismo e, conseqüentemente, valorizou a identidade nacional em detrimento das regionais. O modelo de Estado autoritário que começava a se instaurar a partir de então teve uma importante atuação, em nível cultural, para a construção de uma nova identidade nacional. Capelato, que analisa a influência das idéias fascistas nos regimes de Vargas e Perón, afirma que elas circularam pela América Latina entre as décadas de 30 e 40, influenciando, especialmente, em dois aspectos: no desenvolvimento do nacionalismo e na emergência do estado autoritário que atuou mais sobre a cultura nacional (1991, p. 51-63).

O desenvolvimento de um novo meio de comunicação – o rádio – foi fundamental na construção dessa nova identidade, tendo sido utilizado largamente pelo Estado para esse fim. O potencial desse meio é afirmado na canção “Cantores de rádio”, marcha de Alberto

Ribeiro, Josué de Barros e Lamartine Babo, interpretada por Carmen e Aurora Miranda (Figura 14), em 1936, numa estrofe que expressa muito bem sua influência:

Nós somos as cantoras do rádio
 Nossas canções cruzando o espaço azul
 Vão reunindo num grande abraço
 Corações de norte a sul

O poder desse meio de comunicação está associado à grande distância que poderia alcançar num mesmo instante. Isto ia ao encontro da necessidade da política getulista de unir, simultaneamente, “corações de norte a sul”, ou seja, unir a nação, de uma forma quase mágica, fazendo com que a própria voz de Vargas e a de cantores, como Carmen Miranda – que representavam não mais as regionalidades da República Velha, mas a nação brasileira unida através de uma identidade comum – agora fossem ouvidas por todos os brasileiros.

5.2 A BAIANA E O “GAUCHO”

Apesar de terem nascido na França e em Portugal, Carmen Miranda e Carlos Gardel passaram o período de sua infância até a idade adulta vivendo nas cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires. As canções interpretadas por Carmen e Gardel abundam em representações destas duas cidades. Também em suas imagens e em suas falas percebe-se esta ligação.

Um elemento importante desta ligação, tanto de Carmen quanto de Gardel, às identidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires, era o uso da gíria. Enquanto o segundo utilizava o lunfardo, a gíria portenha, a primeira esbanjava em gírias que havia aprendido em sua infância e primeira juventude no bairro da Lapa, o bairro boêmio do Rio de Janeiro no qual ela residiu. Tanto em suas manifestações públicas, especialmente no rádio, como mesmo em suas gravações, Carmen inseria estas gírias que acabavam por compreender o seu próprio estilo. Ao analisar a fala de Carmen, Castro afirma:

Numa época em que se exigia das moças um recato de porcelana, inclusive lingüístico, ela trouxera da Lapa um fato repertório de gíria, talvez em reação aos excessivos bons modos impostos pelas freiras. Para ela, uma pessoa era “velhinho”, “filhote”, ou “meu nego”; íntima até de estranhos, “querido” e “meu bem” era tratamentos que ela dispensava à primeira vista; uma coisa boa e diferente era “de matar”; um sucesso era “um chuí”; dinheiro era “arame”; fugir

ou desaparecer era “azular”; flertar ou exibir-se era “fazer farol”. Dominava também o patoá portenho que, através do tango tinha se implantado na fala do Rio: “bacana”, “otário”, “engrupir”, “afanar”. A gíria era a moeda corrente que igualava finos e grossos e fazia de todos, não importava a origem, cariocas. E com todo o peso de sua família portuguesa, a jovem Carmen era carioquíssima, íntima das manemolências e à vontade em qualquer situação.

Não era só a gíria. Muito cedo Carmen incorporou os palavrões ao seu dia-a-dia, embora, nesse caso, a Lapa não fosse a única responsável – parte do crédito deveria caber a seu pai. Como tantos portugueses de sua origem, seu Pinto era exuberantemente desbocado, e as palavras cabeludas (algumas, como “cu” ou “puto”, sem conotação negativa em Portugal) lhe escapavam como simplicidade, quase com candura (2005, p. 21).

Contudo, apesar desta identificação com ambas as cidades, Carmen e Gardel buscaram representações de outras identidades regionais na construção de suas imagens. Mais especificamente, Carmen ficou consagrada como baiana, enquanto que Gardel, em grande medida, utilizou a imagem do “gaucho”, imagem ligada ao interior argentino. Eles utilizaram-se de vestimentas consideradas típicas destas regiões (Gardel em seu início de carreira e em algumas apresentações, principalmente na Europa e, Carmen, a partir de 1938, quase que não aparecia mais sem adereços que lembravam a Bahia). Esta escolha de ambos os artistas também está associada ao processo de negociação sobre a identidade nacional existente na época e, além de haver identidades regionais envolvidas nela, também havia questões de definição da nação entre elites e segmentos populares, tanto que tanto o “gaucho” quanto a baiana, vendendo suas comidas típicas, representam identidades populares de suas respectivas regiões.

Aqui, já fazemos uma distinção entre os casos de ambos os artistas. A imagem que ficou consagrada de Carmen Miranda foi, especificamente, a de baiana (Figura 8). Gardel, porém, apesar de ser lembrado também como “gaúcho”, tem, ainda mais lembrada, sua imagem utilizando smoking ou outras roupas que representam as identidades de elite Argentina, especialmente de Buenos Aires (Figuras 9 e 10). Nisso, poderíamos deduzir acerca da afirmação já feita de que, diferentemente do caso de Carmen, Gardel, na Argentina, é um consenso quase que absoluto em termos de adoração e legitimidade como representante nacional. Isso, provavelmente, em grande medida, deve-se ao fato dele apresentar, em sua vestimenta, representações ora populares, ora de elite, ora do interior argentino (mais associado à região pampeana), ora da grande cidade.

A vitória simbólica da Bahia, através de Carmen Miranda, deu-se no final da década de 1930. Em 1938, num momento fortemente influenciado pela aversão estatal à

figura do malandro, representante do Rio de Janeiro, foi gravada, por Carmen, “O que é que a baiana tem”. É um samba típico baiano de Dorival Caymmi, que, além de compositor, também a ajudou a montar o figurino de baiana e participou da gravação da música para o filme “Banana da Terra”:

CM: O que é que a baiana tem?
 Coro: O que é que a baiana tem?
 CM: Tem torso de seda, tem (tem)
 Tem brinco de ouro, tem (tem)
 Corrente de ouro tem (tem)
 Tem pano da Costa, tem (tem)
 Tem bata rendada, tem (tem)
 Pulseira de ouro tem (tem)
 Tem saia engomada, tem (tem)
 Tem sandália enfeitada, tem (tem)
 E tem graça como ninguém
 Coro: O que é que a baiana tem?
 CM: Como ela requebra bem
 [...]
 Coro: O que é que a baiana tem?
 CM: Um rosário de ouro
 Uma bolota assim
 Ai, quem não tem balangandãs
 Não vai no Bonfim
 Oi, quem não tem balangandãs
 Não vai no Bonfim

A baiana era apresentada como portadora de uma sensualidade que causa certa empatia. Mas a sensualidade também poderia ser facilmente representada na virilidade da figura do gaúcho, representante do Rio Grande do Sul, por exemplo. Assim, ela não é um fator essencial, mas um adicional à legitimação da baiana como símbolo da nação. É certo que o poder simbólico de Carmen influenciou na legitimação da baiana como símbolo nacional. Contudo, existem outros elementos que também deram legitimidade à baiana. Em primeiro lugar, temos de levar em conta que foi em terras do atual estado da Bahia que chegaram os primeiros portugueses ao Brasil. Neste sentido, a Bahia já fazia parte do imaginário de amplos segmentos da população brasileira dos anos 30 como sendo o local da origem do Brasil, o mito fundador da nacionalidade. A data da chegada de Pedro Álvares Cabral a terras que, nos anos 30, pertenciam ao estado da Bahia, era feriado nacional e, conseqüentemente, representação muito difundida como marco inicial da nacionalidade brasileira.

Um segundo elemento histórico que legitima os símbolos da Bahia como representantes da nação é o fato da cidade de Salvador ter sido, durante a maior parte do

período colonial, capital do Brasil. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o Rio de Janeiro representaria o Brasil moderno, a Bahia estaria associada ao passado histórico brasileiro.

Além desses elementos presentes no discurso histórico e difundidos largamente entre amplos segmentos da população, havia, dentro da composição urbana do próprio Rio de Janeiro, um importante elemento legitimador dos símbolos da Bahia como representantes do nacional. Como analisa Velloso (1990), houve, especialmente durante a República Velha, uma grande migração de baianos para essa cidade. Baianos que chegaram ao Rio de Janeiro puderam manter vários elementos de sua cultura, por exemplo, nas casas das famosas “tias baianas”, que estabeleciam uma rede de proteção aos baianos que chegavam à capital. Era na casa de uma delas, a Tia Ciata, onde se reuniam vários artistas e intelectuais, como Donga, Pixinguinha, Sinhô, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, possibilitando a circulação da cultura, o que permitiu, por sua vez, a aceitação, inclusive para setores da intelectualidade, de símbolos da Bahia como legitimadores da nação.

Trazidos da Bahia, vários elementos culturais já faziam parte do cotidiano do Rio de Janeiro:

Desde o início do século, as tias baianas com os seus famosos tabuleiros, estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, porta das gafieiras, elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca. Nas festas tradicionais das igrejas, como as da Penha e Glória, também compareciam com as suas barracas de comida típica (VELLOSO, 1990, p. 217).

Dessa forma, já havia uma certa receptividade, entre setores da capital do país, para a legitimação de símbolos baianos como nacionais. Assim, poderia se afirmar que a legitimação desses símbolos esteve intimamente associada ao aval recebido no Rio de Janeiro. A Bahia teria, desta forma, suficiência simbólica para representar a nação brasileira.

Além disso, esta “vitória” simbólica da baiana também teve influência da indústria cultural norte-americana, quando da ida de Carmen para os Estados Unidos, ao escolher a imagem da baiana de Carmen como símbolo do Brasil, como analisa Garcia (2004).

A figura da baiana combinava com o perfil de Carmen. Dentre os modelos femininos presentes no Rio de Janeiro, as baianas se destacavam por sua desinibição, linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa. Estes elementos combinavam com a personalidade de mulher liberada de Carmen (que chocava muitas pessoas ao fazer coisas como dirigir sozinha e tirar fotos de maiô na praia). A imagem da baiana poderia, dessa maneira, servir para ela como uma forma pessoal de manifestar seu temperamento liberado, enquadrando-se o arquétipo de uma “heroína não virgem”, como analisado no segundo capítulo.

Pelo lado da política, especialmente quanto à valorização do trabalho, poderíamos fazer mais uma inferência sobre a figura da baiana como representante do nacional. Ao contrário do malandro, a baiana não representa um mundo à margem do trabalho regular. Nela não se pode identificar, em princípio, qualquer vestígio de resistência à exploração do trabalho. Mas havia um significativo senão nessa representação: o Estado Novo visava à construção do Brasil moderno e industrial, e a baiana representava o passado arcaico brasileiro. Com certeza, porém, o imaginário da época não aceitaria, como representação da nação, um operário de fábrica ou algo parecido, símbolo da modernidade. O elemento de fio-terra com a realidade desaconselhava essa representação, tendo em vista o recente surgimento e a pequena parcela do contingente de trabalhadores fabris no cenário nacional daquele momento.

A baiana, apesar de não ser um símbolo moderno, como se propunha ser o Estado Novo, também não era um símbolo que se opunha a esse, como o era o malandro. A baiana, tal como aparecia nas canções interpretadas por Carmen Miranda, se apresentava freqüentemente em atividades como a de vender comidas em seu tabuleiro. Assim, ela era uma trabalhadora. Ela não conseguia seu dinheiro por formas não aceitas pelo Estado Novo, como fazia o malandro.

A imagem de baiana construída por Carmen (Figura 8) não foi uma cópia fiel das baianas que vendiam comidas em Salvador. Ela selecionou alguns elementos dos trajes destas baianas e acrescentou outros, como analisaremos mais tarde. Foi algo muito chocante para a época: uma cantora que sempre havia se vestido dentro das tendências da moda urbana do Rio de Janeiro (Figuras 12 e 13), neste momento, construiu um figurino totalmente distinto. Mais impressionante ainda, foi o resultado disso. Segundo Gil-Montero:

Algo extraordinário aconteceu no Carnaval seguinte, após a estréia de “Banana da Terra”. Quase todos os homens que participavam dos desfiles nas ruas do Rio usavam uma baiana – não bem o clássico traje baiano, mas a nova versão de Miranda. Mais extraordinário ainda, era que as mulheres, que em geral se mantinham afastadas das ruas mas participavam de bailes e concursos, também tinham descoberto a baiana (1989, p. 85).

Sendo assim, parece haver uma resposta positiva do povo do Rio de Janeiro em relação à figura de baiana que Carmen criara. Isso mostra que estas representações regionais da Bahia não encontraram oposição dos cariocas, o que favoreceu a sua emergência como símbolo nacional. Em outras palavras, a imagem transmitida foi acolhida pelos receptores, tendo a representação atingido seus objetivos.

Era freqüente, nas músicas interpretadas por Miranda, a descrição de modelos de brasileiros, como o malandro e a baiana, dizendo como se vestem, como agem, o que fazem. Identificamos, contudo, uma freqüência maior da descrição da figura do malandro no período até 1937 e da figura da baiana após este ano. Sabe-se que a política instaurada em 1937, bem como a maior parte das elites brasileiras, negaram o malandro. Porém, parece não ter havido o mesmo processo de negação em relação à baiana como representação da nacionalidade.

A figura da baiana também vai ao encontro da questão étnica da miscigenação, especialmente entre a negra e a branca que, nela, se fundem harmoniosamente, como propunha Gilberto Freyre. O pano da costa, lembrando a herança africana, o Bonfim, que lembrava o Candomblé logo após o rosário de ouro, que lembrava a Igreja Católica. Enfim, a baiana seria a representação que melhor expressaria esta forma de síntese do Brasil. E, importante, uma síntese harmônica, que representava as camadas populares brasileiras em convívio pacífico com as elites, diferentemente do malandro, que era a representação destas camadas em forte atrito com aquelas e com toda a nova organização político-econômico-social que se estabelecia.

Contudo, não podemos esquecer que a figura da baiana apresentada por Carmen Miranda não era idêntica à original da Bahia, mas uma montagem onde ela uniu o seu gosto para roupas com a orientação dada por Dorival Caymmi:

Como se cuidasse de preparar Carmen Miranda, Dorival Caymmi acompanhou-a até a costureira, mulher do compositor Vicente Paiva. Caymmi lembra do tecido argentino escolhido por Carmen, com listras vermelhas, verdes e amarelas. Depois, foi com ela escolher os balangandãs na Avenida Passos (MENDONÇA, 1999, p. 18).

Assim, Carmen fez uma série de alterações na figura da baiana: fios de contas no pescoço, o estômago nu, muitos balangandãs⁸⁹, o uso de muitas cores vistosas, e um turbante com duas cestinhas cheias de frutas.

Fazendo uma nova leitura desta imagem, como fizemos no capítulo anterior, podemos fazer uma associação desta com a questão das identidades regionais. O colorido, associado às nossas belezas naturais, e as cestinhas de frutas na cabeça remetem à pujança da natureza brasileira. Chauí identifica “a sagração da natureza” como um dos elementos do mito fundador da identidade nacional brasileira. Este elemento tem sua construção já nas primeiras narrativas produzidas pelos europeus sobre as terras americanas. Em sua versão original, o Brasil foi associado ao “paraíso terrestre”:

O que é o Paraíso Terrestre? Antes de tudo, o jardim perfeito: vegetação luxuriante e bela (flores e frutos perenes), feras coceis e amigas (em profusão inigualável), temperatura sempre amena [...] Esta “visão do paraíso”, o *topos* do Oriente como jardim do Éden, essa *Insulla de Brazil* ou *Isola de Brazil*, são constitutivos da produção da imagem mítica fundadora do Brasil e é ela que reencontramos na obra de Rocha Pita, que afirma explicitamente ser aqui o Paraíso Terrestre descoberto, no livro do conde Afonso Celso, nas poesias nativistas românticas, na letra do Hino Nacional, na explicação escolar da bandeira brasileira e nas poesias cívicas escolares, como as de Olavo Bilac. [...] O Brasil é o solo nacional e este possui uma qualidade primordial instituinte, a cor, que tingem o céu, a mata, a fauna e as raças porque, no dizer de Cassiano Ricardo, “parece que Deus derramou tinta por tudo” (2000, p. 61-69).

Carmen parece se ligar a este mito fundador. Sua imagem de baiana é marcada pelo exagero de cores que culminam com a famosa cesta de frutos na cabeça. Quase que poderíamos associá-la à imagem do “paraíso terrestre” com sua “vegetação luxuriante e bela”. Neste sentido, Carmen se misturava com o colorido associado à natureza brasileira. Mais do que isso, sendo este colorido presente em suas vestes e indumentária, ela tem poder sobre eles. Ela, em sua dança (detalhe importante salientar que não era comum, na década de 1930, uma cantora, mesmo que de samba, dançar enquanto cantava), define o movimento desta exuberância colorida como se fosse detentora de um poder transcendente que a permite controlar esta representação da natureza.

⁸⁹ Conforme Castro: “Os balangandãs eram pincas de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives, e de quaisquer objetos de ferro, madeira ou osso que representasse um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa. Quem os usava eram as formidáveis negras do partido-alto da Bahia, escravas que tinham ouro e prata escondidos em casa. E a própria palavra balangandã, por mais sugestiva, era uma novidade: exceto os dicionaristas, ninguém a conhecia no Rio. (Muito menos o seu sinônimo ou variante: berengendém.)” (2005, p. 170).

Este poder transcendente associa-se, também, à própria imagem da baiana. Como afirma Castro:

A venda de cocadas e acarajés costumava ser apenas a fachada legal dessas senhoras gordas e joviais que, na verdade, eram as líderes religiosas de suas comunidades nos entornos da praça Onze. Essa religião, naturalmente, era o candomblé. Mas elas eram também as animadoras dos sambas e choros que se tocavam em suas casas. Quando as escolas de samba foram fundadas, em fins da década de 1920, as baianas foram das primeiras a formar uma ala e conquistar o seu lugar nos desfiles – ala essa oficialmente obrigatória desde 1933 (2005, p. 171).

A imagem de baiana de Carmen remetia a esta liderança religiosa, a qual, em um país tão religioso e místico como o Brasil, onde ateus e agnósticos são uma raridade, poderia ser mais um elemento legitimador da cantora como representação nacional.

Neste sentido, podemos considerar que Carmen teve um claro “feeling” para tornar mais brasileira, ou seja, mais aceita pelo imaginário nacional, a figura da baiana. A baiana, como o próprio nome desta figura diz, não deixou de ser um símbolo regional, mas as alterações feitas pela cantora deram a ele possibilidade de, além disso, também ser nacional. Evidentemente que o cinema norte-americano dos anos 40 foi responsável pela consagração, especialmente para a posteridade, da imagem de baiana criada por Carmen. Contudo, as representações precisam ter receptividade para se legitimarem e esta receptividade pode ser explicada, pelo menos em parte, dentro do contexto dos anos 30.

No caso de Gardel (Figura 9), tal como no de Carmen, a imagem utilizada de “gaucho” vinha ao encontro tanto da necessidade de afirmação de segmentos populares quanto da mistura de elementos simbólicos que poderiam ser tomados como uma síntese nacional. Carmen não era baiana, não vendia acarajé nem era negra, mas a assimilação destes elementos como os outros criados pela própria cantora apresentavam-se como uma versão da identidade nacional. Como afirma Vianna, Carmen tinha, inclusive, um consciente projeto na construção desta imagem:

Seu projeto (ela disse: “Olhem para mim e vejam se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo”) era ser brasileira e nele estava incluída a utilização tanto do traje de baiana quanto do samba, já transformados em símbolos da brasilidade [...] (1995, p. 130).

Gardel também tinha este projeto de ser argentino, tal qual comprova sua fala no filme “Rosas de Otoño” e, para tanto, misturou sua trajetória pessoal e musical, que trazia

elementos simbólicos dos grupos populares urbanos de Buenos Aires, com a imagem que representava os grupos populares do interior da Argentina: o “gaucho”. Em diversas de suas canções, Gardel descreve o “gaucho” em seu espaço, na paisagem idealizada do campo que compõe o “mito fundador” da identidade nacional argentina, como no tango “¿Pa' que más?” de José Ceglie, com letra de Atilio Supparo, gravado em 1926:

Un rancho e' terrón,
al lao de un ombú,
una china, más criolla que el mate,
un caballo que sea una luz,
en vez de facón, un perrito fiel,
y un saludo con un beso,
revoleao, desde muy lejos,
con cariño de mujer...

Tuito en un campo alfombrao,
de puros cardos en flor,
y un petiso pelo pampa,
pa' que monte cuando nazca,
con mi mesma estampa,
el primer varón...

¡Vengan puebleros, después!
A disputarme a traición,
una china y un perrito,
un gurito, en su petiso
y este rancho e' barro
mientras vivo yo

Uma imagem mais paradisíaca do campo, ainda, é descrita na música “De mi tierra”, de Pedro Numa Córdoba, Francisco Lozano e Eduardo Manella, gravado por Gardel em 1921:

En la pampa de mi tierra, bellas flores y praderas,
de un aroma y hermosura sin igual
mi ranchito allá lejano, nido de toda mi raza,
lo que el tiempo su recuerdo borrará.
En el puente de junquillos que atraviesa el manso arroyo
cuantas veces me he parado para oír el murmullo de las aguas,
el cantar de los troperos y de chinas y paisanos sonreír...

Conforme Archetti, a Argentina, sob o impacto de uma massiva imigração européia, precisou reconfigurar sua identidade nacional. Nesse contexto, as tradições e vestimentas “gauchas” constituíram elementos-chave de um revivescimento nacionalista. No artigo “O ‘gaucho’, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina” (2003), o autor analisa a vestimenta “gaucha” em sua relação com a identidade nacional argentina. Num momento em que a Argentina era tomada por uma imigração em

massa e em que se impunha uma diversidade cultural vasta, a imagem antiga do *gaucho* apresentava-se como um refúgio e, mesmo, uma saída para se pensar a imagem do argentino. A imagem do “gaucho”, oriunda dos grupos populares do interior, e o estilo musical tango, oriundo dos grupos populares da cidade, misturam-se nas primeiras décadas do século XX para representar a Argentina como um todo.

Também, tal qual no caso da preferência da baiana ao invés do malandro para representar a nação, a preferência pelo “gaucho”, um trabalhador que conduz o gado, coincidia com um interesse do Estado e das próprias elites em verem-se representadas não por um deturpador do sistema, como os “compadritos” das “orillas” de Buenos Aires, ou como as militantes socialistas e anarquistas existentes entre os imigrantes, mas por um trabalhador.

Neste processo, a utilização das roupas de “gaucho” por Gardel, tanto na Argentina quanto em sua trajetória no exterior, mostra-se como uma tentativa simbólica de associar as representações de identidades populares rurais às identidades populares urbanas, já apresentadas em Gardel e nos tangos que interpretava. Neste sentido, a imagem construída por Gardel, tal qual a construída por Carmen, conglomerava representações populares de modo a torná-los uma versão possível das identidades nacionais do Brasil e da Argentina.

Apesar de não apresentar uma quantidade de adornos em seu figurino como fazia Carmen, também existe uma composição nas roupas de Gardel que pode ser analisada em sua relação com as identidades regionais e nacional. Apesar de um figurino bastante diversificado, foi a imagem de baiana, criada em 1938 que, de tanto sucesso, eternizou-se. No caso de Gardel, pode-se afirmar que, mesmo ele também tendo uma certa diversidade em seu figurino, há duas imagens que se consagraram: a do “gaucho” (Figura 9) e a do homem sofisticado de Buenos Aires (Figura 10)

Após ver a imagem do Gardel “gaucho”, da Figura 9, e a de homem sofisticado de Buenos Aires, da Figura 10, veja a Figura 11 e responda: a qual das duas imagens esta é similar?

Sem dúvida, esta imagem, do filme “El día que me quieras”, de 1935, retrata o “gaucho”. Contudo, há uma série de elementos que lembram o homem sofisticado de Buenos Aires. Perceba a diferença entre seu chapéu e o dos outros integrantes da imagem.

O chapéu usado por Gardel não é o tradicional, mas é o cosmopolitamente presente, nos anos 30, nas ruas de grandes cidades como Paris, Nova Iorque e... Buenos Aires.

Esta mistura, conforme Barsky e Barsky, também se apresentava nas músicas interpretadas por Gardel:

A nivel letrístico y musical, sigue siendo llamativa [no final da década de 1920], a la distancia, la mixtura – que Gardel no consideraba como tal – entre los temas camperos y urbanos. No es extraño escuchar tangos con letras “gauchescas” (“Fiesta criolla”, por ejemplo, o la inclusión de algún estilo (“Tristeza gaucha”) interpretado a nivel instrumental de una forma no muy fiel al género (2004, p. 478).

Também, percebe-se que o lenço amarrado no pescoço, peça típica da indumentária do “gaucho”, diferentemente do outros dois “gaúchos” da imagem, está amarrado para o lado. Se não houvesse estes dois outros “gaúchos” com lenço no pescoço, quem visualizasse esta imagem provavelmente ficaria em dúvida se tratava-se de um lenço “gaucho” ou de um cachecol, comumente usado por homens sofisticados de vários países de clima frio. E Gardel esbanjava sofisticação em suas roupas, algo que, além de representar identidades de elite, também tornava-o representante da identidades regional portenha. Como afirma Collier:

Buenos Aires era una ciudad muy atildada; la ropa elegante era admirada y (en lo posible) imitada por los porteños menos acaudalados. Gardel por cierto satisfacía las expectativas en este sentido. Prestaba suma atención a su guardarropa y gastaba en el mucho dinero, habitualmente en las mejores sastrerías porteñas. En años posteriores compró al menos parte de su vestuario en Londres.

Su aspecto era siempre impecable. Su cabello, cortado regularmente, estaba tersamente “engominado”; su centelleante dentadura blanca se mantenía en buenas condiciones. Vestía trajes elegantes de corte cada vez más caro [...] (1988, p. 171).

Neste sentido, poder-se-ia afirmar que, tal Carmen Miranda, Gardel construiu uma imagem misturando elementos de distintas identidades com o intuito de tornar-se a síntese entre elas. Em relação às identidades regionais, Carmen Miranda, ao tentar construir uma síntese sobre o Brasil, mistura símbolos que representam a identidade regional da Bahia com outros, que representam o Rio de Janeiro, contendo, ainda, outros elementos de caráter não-regional.

Gardel, por sua vez, faz a síntese da antiga oposição entre a cidade de Buenos Aires, representada pela moda e os padrões europeus, e o campo, representado pelo

“gaucho”. Faz a síntese entre a “civilização e a barbárie” dentro de um sorriso que harmoniza-se com o sofrimento presente dentro das letras das músicas que canta (como a própria canção “El día que me quieras”, do filme).

Contudo, esta oposição entre cidade e o campo poderia ser pensada, também, no Brasil, através da oposição entre o litoral e o sertão. Conforme Chauí:

Com isso, somos levados a um outro efeito da imagem do Brasil-Natureza. A disputa cósmica entre Deus e o Diabo aparece, desde o início da colonização, sem se referir às divisões sociais, mas como divisão da e na própria Natureza: o Mundo Novo está dilacerado entre o litoral e o sertão. [...] A divisão natural do Brasil em litoral e sertão dá origem a uma tese de longa persistência, a dos “dois Brasis”, reafirmada com intensidade pelos integralistas dos anos 20 e 30, quando opõem o Brasil litorâneo, formal, caricatura letrada e burguesa da Europa liberal, e o Brasil sertanejo, real, pobre, analfabeto e inculto. O sertão, diz Plínio Salgado, é uma mentalidade, um estado de espírito, a brasilidade propriamente dita como sentimento da terra.

Esse mesmo contraponto reaparece nas imagens do “oeste” e do “centro”, formuladas politicamente durante o Estado Novo, como se escuta na fala de Getúlio Vargas, em 1939, ao convocar a nação para a marcha rumo ao sertão: “Caminhamos para a unidade, marchamos para o centro, não pela força de preconceitos doutrinários, mas pelo fatalismo de nossa definição racial”.

Esse “fatalismo de nossa definição racial”, que faz do sertão ou do centro o lugar de nossa destinação natural, recebe seu sentido ideológico claro na elaboração do modernista Cassiano Ricardo, quando constrói a imagem do sertanista e das bandeiras como figuração da essência e do destino da brasilidade, e quando faz do sertão a barreira natural protetora que se ergue para defender as origens nacionais contra os perigos do litoral, importador do liberalismo, do comunismo e do fascismo [...] (2000, p. 66-69).

Neste sentido, apesar de composições regionais distintas, poderíamos analisar a construção do imaginário sobre estas regiões no Brasil e na Argentina através do arquétipo, proposto por Boia e citado anteriormente, do mundo dividido em opostos. Estes opostos não se apresentam apenas na construção da identidade e da alteridade da nação, mas, também, internamente, em nível das regiões. E as diversas regiões argentinas e brasileiras parecem ter sido freqüentemente divididas em dois espaços imaginários (Deus e o diabo, cidade/litoral e campo/sertão, Europa e América, civilização e barbárie).

5.3 IDENTIDADES NACIONAL E REGIONAL PRESENTES NAS CANÇÕES INTERPRETADAS POR CARMEN E GARDEL

Na construção social de significado para determinada gravação, é indissociável a letra da música da imagem do seu intérprete. No caso das letras das canções interpretadas por Carmen e Gardel, parece que as mesmas vêm a complementar sua imagem, apontando, também, para elementos mais específicos que a imagem em si não apresenta. Lembremos que Carmen e Gardel atuavam na construção de sua imagem, na escolha de suas roupas e de seu repertório musical (quando não, como no caso de Gardel, o compunha). No Brasil e na Argentina do período estudado não havia uma indústria cultural desenvolvida a ponto de possuir uma equipe de marketing responsável por definir os passos dos artistas, ficando esta definição muito mais a cargo dos próprios.

Existe, como vimos, um conflito regional na construção das nações brasileira e argentina e, conseqüentemente, identidades regionais estão presentes nas lutas simbólicas que envolvem a negociação das identidades nacionais. Esta negociação também se expressa nas letras das canções interpretadas por Carmen e Gardel.

Em geral, diferentemente do caso da oposição representada entre identidades de elite e populares (em que tanto Carmen quanto Gardel se apresentam como representantes das identidades populares, freqüentemente em oposição às elites), no caso das representações de identidades regionais, apesar de assimilarem elementos simbólicos de algumas regiões específicas, tanto Carmen quanto Gardel tomam o cuidado de não se colocar em oposição a outras regiões. Desta forma, a crítica freqüentemente presente às identidades de elite não se manifesta em relação às identidades regionais não representadas pelos artistas.

Também é tendência geral, tanto de Carmen quanto de Gardel, tentarem a construção de uma identidade nacional que seja composta por uma harmônica combinação entre as diversas regiões. Esta tendência se expressa mais ainda no final dos anos 30, provavelmente por influência das idéias fascistas. Existe, neste momento, uma pressão política maior para evitar quaisquer oposições identitárias internas à nação, mobilizando as energias em prol desta identidade única. Por exemplo, já em pleno auge da censura política do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1940, Carmen gravou “Recenseamento”, de Assis Valente, em que canta:

E o agente recenseador esmiuçou a minha vida, foi um horror
 E quando viu a minha mão sem aliança
 Encarou para a criança que no chão dormia
 E perguntou se meu moreno era decente
 E se era do batente ou era da folia

Obediente, sou a tudo o que é de lei
 Fiquei logo sossegada e falei então
 O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro
 E é quem sai com a bandeira do seu batalhão
 A nossa casa não tem nada de grandeza
 Mas vivemos na pobreza sem dever tostão
 Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamburim,
 Um reco-reco, um cavaquinho e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever
 Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu
 Um céu azul, um Pão-de-Açúcar sem farelo
 Um pano verde-amarelo
 Tudo isso é meu.
 Tem feriado que pra mim vale fortuna
 A Retirada de Laguna vale um cabedal
 Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia
 Um conjunto de harmonia que não tem rival

A letra desse samba remete ao discurso oficial, que tentava restringir as rivalidades regionais, pensando estas identidades como um *conjunto de harmonia*. Conforme Paranhos, apesar do intervencionismo e da censura estatal, houve espaço para que outras versões sobre a nação brasileira fossem construídas, driblando a censura mesmo em seu auge, a partir de 1940, o que mostra a diversidade de agentes envolvidos na negociação sobre esta identidade. Como afirma:

Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena estado-novista, o que se percebe, em dezenas de registros fonográficos do período, é que, apesar dos pesares, o coro dos diferentes jamais deixou de se manifestar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias (2002, p. 91).

Esta canção interpretada por Carmen mostra-nos que, mesmo não sendo unanimidade, era uma idéia generalizada, mesmo para uma moça pobre da época, que se propunham as representações de diversas regionalidades como harmonicamente unidas para compor a nação. É nesse sentido que Pernambuco, São Paulo e Bahia são apresentados, nessa canção, não em divergência com o Brasil, mas em plena harmonia com este. E estes três estados não foram escolhidos aleatoriamente para serem citados. Eles representam, exatamente, extremos da diferença cultural entre as regionalidades brasileiras.

Essa harmonia que uniria os estados da federação é representada, freqüentemente, nas músicas interpretadas por Carmen no final da década de 30. É o caso de “Diz que tem”, samba-batuque de Vicente Paiva e Anibal Cruz, também gravado em 1940. Esta canção parece-nos menos irônica, apresentando esta união harmônica das diversas regionalidades, conforme era de interesse do Estado Novo:

Cantei em São Paulo, cantei no Pará
Tomei chimarrão e comi vatapá
Eu sou brasileira, meu it revela
Que minha bandeira é verde e amarela

Temos, nessa canção, novamente, uma relação íntima entre São Paulo, Pará, Rio Grande do Sul (representado pelo chimarrão) e Bahia (representada pelo vatapá) e a nação brasileira. Dá-se a idéia de que a união de todas as culturas regionais é necessária para a construção da cultura nacional e que a nacionalidade não exclui nenhuma regionalidade, colocando-se em primeiro plano em relação a elas.

No caso das canções interpretadas por Gardel, não se encontra a citação, nas letras das músicas, das diversas regiões. Contudo, está presente em várias canções a idéia da mobilidade do campo para a cidade e da cidade para o campo. O “gaucho” vai do campo para a cidade onde emerge junto ao tango. Num caminho oposto, o “gaucho” sente saudade do campo e retorna a ele.

Neste sentido, através do mito do “gaucho” e de sua mobilidade, une-se, também harmoniosamente, apesar de com sofrimento, como não poderia deixar de ser no caso da Argentina, estas duas regiões. Gardel incorpora este mito e traz estas questões também nas letras de suas músicas, como é o caso da canção “A la luz del candil”, tango de Carlos Vicente Geroni Flores e Julio Navarrine, gravado em 1927:

¿Me da su permiso, señor comisario?
Disculpe si vengo tan mal entrazao,
yo soy forastero y he caido al Rosario,
trayendo en los tientos un güen entripao.
Acaso usted piense que soy un matrero,
yo soy gaucho honrado a carta cabal,
no soy un borracho ni soy un cuatrero;
¡Señor comisario... yo soy criminal!...
¡Arrésteme, sargento,
y póngame cadenas!...
¡Si soy un delincuente,
que me perdone Dios!
Yo he sido un criollo güeno,

me llamo Alberto Arenas.
 ¡Señor... me traicionaban,
 y los maté a los dos!
 Mi china fue malvada,
 mi amigo era un sotreta;
 cuando me fui a otro pago
 me basureó la infiel.
 Las pruebas de la infâmia
 las traigo en la maleta:
 ¡las trenzas de mi china
 y el corazón de él!
 ¡Párese, sargento, que no me retobo!...
 Yo quiero que sepan la verdad de a mil...
 La noche era oscura como boca'e lobo;
 Testigo, solito, la luz de un candil.
 Total, casi nada: un beso en la sombra...
 Dos cuerpos cayeron, y una maldición;
 y allí, comisario, si usted no se asombra,
 yo encontré dos vainas para mi facón.
 ¡Arrésteme, sargento,
 y póngame cadenas!...
 ¡Si soy un delincuente,
 que me perdone Dios!

Já no final de sua carreira, em 1935, tal qual em sua imagem, no tango “Arrabal amargo”, de Gardel e Alfredo Le Pera, parece que se mistura o campo aos subúrbios de Buenos Aires, as duas regiões pelas quais o mito do gaucho circularia. Ao utilizar a expressão “Rinconcito arrabalero”, Gardel parece criar uma identidade entre estes dois espaços: o “rinconcito”, associado ao espaço do campo, e o “arrabalero”, associado ao espaço dos arrabaldes, do subúrbios.

Arrabal amargo metido en mi vida
 como la condena de una maldición,
 tus sombras torturan mis horas de sueño,
 tu noche se encierra en mi corazón
 con ella a mi lado no vi tus tristezas,
 tu barro y miserias, ella era mi luz
 y ahora vencido arrastro mi alma,
 clavado a tus calles igual que a una cruz.
 Rinconcito arrabalero
 con el toldo de estrellas
 de tu patio te quiero.
 Todo, todo se ilumina
 cuando ella vuelve a verte,
 y mis viejas madre selvas
 están en flor para quererte,
 como una nube que pasa,
 mis ensueños se van, se van, no vuelven mas.
 No digas a nadie que ya no me quieres,
 si a mi me preguntan diré que vendrás,
 y así cuando vuelvas mi alma te juro
 los ojos extraños no se asombraran,
 veras como todos esperaban ansiosos
 mi blanca casita y el viejo rosal,
 y como de nuevo alivia sus penas

vestido de fiesta mi lindo arrabal [arrabaldes, subúrbio]
Rinconcito arrabalero ...

Em “Tomo y obligo”, tango de Carlos Gardel e Manuel Romero, gravado em 1931, o cantor fala das lembranças que envolvem a saudade do seu “lejo pago”, espaço da construção mítica do “gaucho”.

Tomo y obligo, mándese un trago
que hoy necesito el recuerdo matar,
sin un amigo, lejos del pago,
quiero en su pecho mi pena volcar.
Beba conmigo y si se empana
de vez en cuando mi voz al cantar,
no es que la llore por que me engana
yo sé que un hombre no debe llorar.
Si los pastos conversaran,
esa pampa le diria
de que modo la quería,
con que fiebre la adoré
cuantas veces de rodillas
tembloroso yo me he hincado
bajo el árbol deshojado
donde un día la besé,
y hoy al verla envilecida
a otros brazos entregada
fue ‘pa’ mi una puñalada
y de celos me cegué
y le juro todavía,
no consigo comprenderme
como pude contenerme,
y ahí no mas no la maté.
Tomo y obligo, mándese un trago
de las mujeres mejor no hay que hablar,
todas, amigo, dan muy mal pago,
hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocicar
fuerza canejo, sufre y no llores
que un hombre macho no debe llorar.
Si los campos conversaran

Também em “Lejana tierra mia”, canção composta por Gardel e Le Pera, e gravada em 1935, o cantor fala desta saudade de seu espaço mítico de origem:

Lejana tierra mia
bajo tu cielo, bajo tu cielo,
quiero morirme un día
con tu consuelo, con tu consuelo.
Y oír el canto de oro
de tus campanas que siempre añoro,
no se si al contemplarte al regresar
sabré reír o llorar...
Silencio de mi aldeã
que solo quiebra la serenata

de un ardiente Romeo
 bajo una dulce luna de plata.
 En un bacón florido
 se oye el murmullo de un juramento,
 que la brisa llevo con el rumor
 de otras cuitas de amor.
 Siempre esta el balcón
 con su flor y su sol,...
 Tu no estas, faltas tu...
 Oh, mi amor...
 Lejana tierra mia
 de mis amores, como te nombro
 en mis noches de insomnio
 con las pupilas llenas de asombro...
 Dime, estrellita mía,
 que no son vanas mis esperanzas,
 bien sabes tu que pronto he de volver
 a mi viejo querer.

A andorinha (golondrina) é uma representação da mobilidade, mais do que isso, do grande espaço de circulação. Esta representação é utilizada no tango “Golondrinas”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, para identificar a alma “criolla”, que é errante e “viajera”. A través da andorinha, as diferentes identidades regionais podem se fundir, formando a Argentina.

Golondrinas de un solo verano
 con ansias constantes de cielos lejanos...
 Alma criolla, errante y viajera,
 querer detenerla es una quimera...
 Golondrinas con fiebre en las alas,
 peregrinas borrachas de emoción...
 Siempre sueña con otros caminos
 la brujula loca de tu corazón...
 Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio,
 la golondrina un día su vuelo detendra;
 no habra nube en sus ojos de vagas lejanias
 y en tus brazos amantes su nido construira.
 Su anhelo de distancias se aquietara en tu boca
 con la dulce fragancia de tu viejo querer...
 Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio,
 con las alas plegadas también yo he de volver.
 En tus rutas que cruzan los mares
 florece una estela azul de cantares
 y al conjuro de nuevos paisajes
 suena intensamente tu claro cordaje.
 Con tu dulce sembrar de armonias
 tierras lejanas te vieron pasar;
 otras lunas siguieron tus huellas,
 tu solo destino es siempre volar.

Outra imagem utilizada por Gardel para estabelecer a ligação entre as diferentes regiões é a do passarinho. No tango “Pajarito” de Dante A. Linyera e Francisco Bautista

Rímoli, gravado por Gardel em 24 de abril de 1930, apresenta-se uma ligação mais forte, ainda, entre a imagem do passarinho e a integração nacional:

Pajarito arrabalero, sos vocero
del ciudadano entrevero, corazón
que derramás en la esquina parlanchina
con voz linda y cristalina, tu canción.
Radio humano que palpita y que grita
su propia angustia inaudita de emoción,
al vocear cada mañana, sos gorrión...

¡Pajarito! Que al rodar al compás del grito
¡“Prensa”, “Argentina!”, “Nación”!,
vas cortando las aceras,
y flameando las banderas
de tu propia perdición.
¡Pajarito! No olvides que con el grito
¡“Prensa”, “Argentina!”, “Nación”!
Por las urbanas arterias,
vas cantando tus miserias de gorrión...

Canillita hecho carrero, refranero,
poeta desde el callejero corazón.
Mientras tu mamita vela, canta y vuela,
solo latiste y consuela tu canción...
Mientras gana tus centavos, cantás bravo
la canción de los esclavos, “La Canción”,
que en las urbanas arterias callejeras,
vengarán un día, tus miserias de gorrión...

Percebe-se que a imagem do passarinho mistura-se com os gritos de “Prensa”, “Argentina” e “Nación”, quase que como estabelecendo o passarinho (talvez, metáfora dos meios de transporte, do deslocar-se facilmente por diversas regiões) e a imprensa (o deslocar das informações), como elementos fundamentais na construção da nação argentina.

Outro elemento importante a salientar sobre Gardel é a menção de diversas regiões em suas canções. Tal como fez em relação a diversas etnias, narrando, em suas músicas, enredos que se passam inclusive com uma japonesa, Gardel também fala de diversas regiões da Argentina. É o caso, por exemplo, de Mendoza, retratada na canção “Claveles mendocinos”, zamba de Alfredo Pelaia, gravado em 1924.

De las sierras cuyanas, son los claveles
más perfumados, ¿por qué será?
Unen con sus olores lazos de amores
de enamorados, ¡que bueno está!...
Clavel de amor... blanca flor
huija, laira, larairá...
es la mujer Cuyana que se engalana
con los claveles, hasta embriagar

Mujer buena y divina,
 Cuyana hermosa
 ¡Viva Mendoza!... ¿por qué será?...
 que lejos de mi tierra
 quiero a su sierra
 con sus claveles, hasta llorar...
 Clavel de amor... blanca flor
 huija, laira, larairá...
 donde los mendocinos le cantan dianas
 a mis paisanas, lirios en flor...

Ya ves, Mendoza amada, yo no te olvido,
 suelo querido siempre serás,
 del que esparciendo flores
 con sus claveles tus tradiciones cantando va...

Clavel de amor... blanca flor
 huija, laira, larairá...
 al brindarles mi vida
 cierro la herida
 que va sangrando en mi corazón...

También é o caso da província de Entre Rios, retratada em “La entrerriana” valsa de Alfredo Eusebio Gobbi, gravado por Gardel em 21 de junho de 1927:

Hermosa entrerriana e los ojos negros
 y de talle esbelto como la palmera,
 son tus labios rojos cual la flor del ceibo
 y como azabache es tu cabellera.
 Tú eres entrerriana la flor perfumada,
 la adorada imagen de viva expresión
 eres el encanto de la paisanada,
 eres de Entre Ríos la veneración.

Eres el encanto de la paisanada,
 eres de Entre Ríos la veneración.

Fuiste tú, entrerriana, la que libertaste
 a tu hermosa patria de aquel opresor,
 fuiste tú, entrerriana la que despojaste
 de aquellas cadenas que eran el terror.
 Por eso al reecuerdo de tu valentía
 vibra en mi vihuela y en mi corazón,
 porque tú eres ninfa de la patria mía,
 eres sol radiante de su pabellón.

Porque tú eres ninfa de la patria mía,
 eres sol radiante de su pabellón.

Sol resplandeciente del suelo entrerriano,
 mujer adorada, estrela del Sud,
 criolla que venero con placer ufano,
 hada que encantaste mi pobre laúd...
 Por eso te canto, ¡oh! ¡criolla divina!...
 gloria de Entre Rios, patricia argentina,
 de las madres criollas, más tradicional...

Gloria de Entre Rios, patricia argentina,
de las madres criollas, más tradicional...

E, ainda, fazendo referência a Tucumán, no zamba “Tucumana” de Alfredo Navarrine e Enrique Delfinom, gravado em 1924:

Bajo de un naranjo en flor
te vide una mañanita,
y al mirarte ten bonita,
hice como el picaflor,
puse un beso en su boquita,
tucumana de mi amor...
Si, ¡ay! Bajo del naranjo en flor...

E a referência à Córdoba, no zamba “Cordobesita”, de Celedonio Flores, Samuel Castriota, gravado em 1925:

He visto bajar por las sierras
al lado del sol,
detrás de sus lindos cabritos
de blanco vellón
las vueltas que daba la senda,
a mi vista se ocultó
y alegre de lejos tu risa
flotando en el aire, sola llegó.

¡Cordobesita! Me mata la pena
¡Queréme! Sé buena como yo lo soy...

A explicação para estas gravações de Gardel parece ser muito óbvia: ele precisava se direcionar aos seu público das diversas regiões argentinas e atender a este consumidor. Sendo visto como portenho, a forma de fazer isso era falar destas várias regiões (assim como havia falado de diversas etnias) de forma elogiosa e harmoniosa.

Defrontamo-nos, então, com um problema: apesar de poder haver harmonia entre as diferentes regiões, qual deles teria legitimidade para ter seus símbolos representados como nacionais? Uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e que representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união dos vários estados. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo que se aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação. Desta forma, a escolha do “gaucho” como representante nacional e sua circulação por diversas regiões, ou

mesmo a utilização da representação da andorinha para esta, podem ser identificadas como formas de, no caso argentino, construir uma unidade entre diversas identidades regionais.

No caso brasileiro, a centralização política se deu no Rio de Janeiro, sendo lógico que esta região tivesse certa preferência na definição de símbolos nacionais. E o Rio, realmente, ocupava um lugar de destaque nas músicas que Carmen interpretava. Isto se mostra bem em “O samba e o tango”, canção em que a parte em espanhol tem a estrutura musical do tango enquanto que a em português tem a do samba, composta por Amado Regis e gravado por Carmen em 1937:

Se habla castellano e num fandango
O argentino canta tangos,
Ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
Um sambinha cheio de bossa
E u sou do Rio de Janeiro!

A letra dessa música fala de uma relação de alteridade entre Argentina e o Rio de Janeiro. Ora, não foi feita uma oposição desproporcional entre uma nação e uma cidade, mas, sim, uma relação entre duas nações. O Rio de Janeiro foi tomado, nesta canção, como representante direto do Brasil. Quase que, sem perder a intenção, Carmen poderia ter dito: “Pois eu canto e danço sempre que possa/ Um sambinha cheio de bossa, eu sou do Brasil”. A única grande perda seria a da rima com a palavra “ligeiro”.

Autores como Santos (2000) e Pesavento (1999) já analisaram a representação do Rio de Janeiro como cidade-símbolo tanto da modernidade quanto da nacionalidade, a partir da República. Houve uma ação política que buscou apagar da paisagem urbana tudo o que lembrava o “atraso” do Império, tornando o Rio a cidade-símbolo da modernização do Brasil, ao mesmo tempo em que era, pela própria condição de capital, cidade-símbolo da nacionalidade.

O espaço urbano também era o local onde a cultura dos diversos grupos que formavam a nação circulava com mais facilidade e, conseqüentemente, o espaço onde seria mais fácil a formação de uma síntese sobre a cultura nacional que unisse os diversos grupos. Neste sentido, o Rio de Janeiro é o local mais privilegiado do país para o surgimento dessa cultura. Como afirmam Vasconcellos e Suzuki Jr.:

Em contraste com as estruturas rígidas e violentas do latifúndio e da escravidão, os centros urbanos mais desenvolvidos apresentavam uma relativa

flexibilidade social, molejo este que fornecia subsídios para uma prática musical mais sincrética. O florescimento do ambiente urbano permitiu o ponto de mistura criativa entre os sons cindidos pela Casa Grande e a Senzala, criando o espaço de uma síntese original entre influências musicais africanas, européias e, em menor grau, do índio da terra (1986, p. 504).

Vários símbolos do Rio de Janeiro foram apresentados como nacionais. Na canção “Recenseamento”, citada anteriormente, Carmen cantava:

Fiquei pensando e comecei a descrever
Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu
Um céu azul, um Pão-de-Açúcar sem farelo
Um pano verde-amarelo
Tudo isso é meu!

É a paisagem do Rio de Janeiro, especialmente representada no Pão-de-Açúcar, que se tornou a representante do Brasil. Percebe-se que Carmen, ao citar o Pão-de-Açúcar, não se refere ao que de valor o Rio de Janeiro lhe deu, mas ao que o Brasil lhe deu. Por outro lado, não são todos os símbolos do Rio de Janeiro que condiziam com o modelo político e econômico instalado durante os anos 30. O maior de todos os problemas era, provavelmente, um dos maiores símbolos associados a ele: o malandro. E este era, sem dúvida, a maior figura que o Rio de Janeiro tinha a oferecer como símbolo para a nação. Como resolver essa questão?

Apesar de se aproximar da figura do malandro carioca, Carmen Miranda foi um dos personagens fundamentais na escolha de um novo símbolo da nacionalidade. Aí já se pode imaginar qual seja ele: a baiana. A aproximação de Carmen com a Bahia já era antiga. No dia 29 de novembro de 1932, Carmen gravou um samba de Assis Valente chamado “Etc.”:

Bahia, que é terra do meu samba
Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
Bahia, terra do poeta
Terra do doutor et cetera

Eu tenho também o meu valor (ora se tenho)
E vivo com muita alegria
O samba é o meu avô
Macumba é minha tia
Sou prima do grande violão
Sou bamba no batuque e no cordão
Meu pai é o homi das muamba
O grande e conhecido candomblé
[...]
Eu gosto muito da viola
A moça feita só de pinho

Parenta do grante interventor
 O samba do respeitado cavaquinho
 [...]
 O delegado tamborim
 Com jeito e com diplomacia
 Na batucada diz assim:
 Que o samba também tem delegacia

Nesta canção se apresenta uma interessante representação, a do samba, símbolo da nação tendo como “delegacia” a Bahia. A expressão indicava que esta região do país era como uma guardiã da nacionalidade. O que Carmen estava dizendo era que a Bahia tinha mais legitimidade, entre os estados brasileiros, para definir a nação.

A Bahia era mencionada freqüentemente nas canções interpretadas por Carmen. Em 1936, por exemplo, ela (CM) gravou “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, acompanhada de Luiz Barbosa (LB):

LB: No tabuleiro da baiana tem
 CM: Vatapá, oi, caruru, mungunzá, oi, tem umbu... p'ra ioiô
 LB: Se eu pedir você me dá
 CM: Lhe dou
 LB: ... o seu coração, o seu amor de Iaiá?
 CM: No coração da baiana tem
 LB: Sedução, oi, canjerê, ilusão, oi, candomblé
 CM: P'ra você
 LB: Juro por Deus
 Pelo Sinhô do Bonfim
 Quero você, baianinha
 Inteirinha p'ra mim
 CM: Sim, mas depois
 O que será de nós dois?
 Teu amor é tão fugaz, enganador
 LB: Mentirosa, mentirosa, mentirosa
 Tudo já fiz, fui até num canjerê
 P'ra ser feliz
 Meus trapinhos juntei com você
 CM: Sim, mas depois
 Vai ser mais uma ilusão
 Que no amor quem governa
 É o coração

Nesta canção, identificamos a utilização da sensualidade valorizando a figura da baiana. Quando Luiz Barbosa diz que, no coração da baiana, tem sedução, ele a valoriza, dando-lhe um atributo que toda a mulher gostaria de ter. Parece que a Bahia tinha esse elemento de sensualidade tão característico do Brasil (como já pensava Gilberto Freyre). Essa sedução e essa magia baianas são reafirmadas no decorrer de toda a canção, na qual, cercado por vários símbolos da cultura popular baiana, Luiz paquera a baianinha.

O apelo à sexualidade foi reiterado em várias outras canções interpretadas por Carmen, como em “Quando penso na Bahia”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, gravada em setembro de 1937, em “Nas cadeiras da baiana”, samba de Portelo Juno e Leo Cardoso, que ela gravou em 1938, e em um de seus grandes sucessos de 1938: “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso. Mas foi “O que é que a baiana tem” a canção mais marcante na definição da baiana como representante do Brasil.

No caso da Argentina, parece manter-se uma tensão entre as representações de Buenos Aires e as de outras regiões em sua definição como nacionais. Gardel foi, neste caso, um ídolo nacional, cujas músicas e imagem pessoal traziam representações tanto de Buenos Aires quanto de outras regiões, especialmente representadas na cultura “gaucha”. A fama de Gardel já se estendia a várias regiões da Argentina desde o começo de sua carreira, como falam Barsky e Barsky: “Esos primeros años también traerían, para Gardel y Razzano, la certeza de que su fama se había extendido más allá de los límites de Buenos Aires. El dúo era tan famoso en la capital como en Rosario, Córdoba o Mar del Plata” (2004, p. 317).

E Gardel manteve períodos de turnês pelo menos pelas maiores cidades de várias regiões da Argentina durante toda sua trajetória até os anos 1930. Esta circulação de Gardel, junto às representações regionais presentes nas canções que interpretava e em sua imagem, fez com que ele tivesse certa legitimidade para representar, não apenas Buenos Aires, mas toda a Argentina.

5.4 A CIDADE É A NAÇÃO!

Estamos analisando representações regionais. A cidade não se enquadra, especificamente, no conceito de região, o qual é mais amplo. Contudo, as cidades estão associadas e, freqüentemente, representam determinadas regiões. No caso de Buenos Aires e Rio de Janeiro, cidades onde se desenvolve a maior parte da trajetória de Carmen e Gardel e com as quais suas trajetórias estão ligadas também em nível do imaginário, as mesmas representam a nação, por serem as respectivas capitais dos seus países, mas também representam a região (especialmente Buenos Aires tem esta conotação).

Como afirma Pesavento, a cidade é, antes de tudo, materialidade. Porém, como materialidade construída pelo homem, também é sociabilidade e, ainda, sensibilidade.

É construção de um *ethos*, que implica na atribuição de valores ao que se convencionou chamar de urbano, é produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e que os representam; é percepção de emoções e sentimentos; é expressão de utopias, desejos e medos, assim como é prática de conferir sentidos e significados ao espaço e ao tempo, que realizam na e por causa da cidade (2002, p. 24).

Neste sentido, a construção material e as divisões espaciais da cidade são, também, representações de construções imaginárias e divisões entre identidades. Cada cidade expressa, de variadas formas, uma identidade. Porém, sendo a cidade, por excelência, o espaço da diversidade, em uma cidade existem várias identidades que se distinguem através de símbolos que definem o espaço de cada uma. Assim, nas diversas cidades, coloca-se este dilema entre unidade e diversidade.

Há, na cidade, na região e na nação uma diversidade. Porém, ao mesmo tempo, as três precisam de uma unidade, de uma identidade e, conseqüentemente, acaba-se fazendo uma escolha de alguns símbolos para representá-las e um processo de inclusão e exclusão da diversidade de identidades presentes neste espaço.

Pesavento, em “O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre” (1999), analisa o Rio de Janeiro como representante da nação brasileira e, mais especificamente, como a porta de entrada da modernidade na nação. Com a República, o Rio de Janeiro foi cada vez mais o palco da entrada da modernidade no País e as reformas modernizantes da prefeitura de Pereira Passos, em grande parte com auxílio de capital federal, denotaram este interesse na cidade como símbolo da nação e como caminho modernizador para ela. Nos anos 30, a associação entre modernidade e nacionalidade era o que a política de Vargas almejava. O Rio de Janeiro apresentava-se como a região do País que mais respondia à política que se estabelecia. Como afirma Pesavento: “[...] essas representações da capital carioca formam, por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio” (1999, p. 210).

De forma ainda mais marcada, a Argentina tem Buenos Aires como, além de capital oficial e cultural, centro através do qual se constroem representações nacionais.

Dizemos mais marcada em função de que, no Brasil, o Rio de Janeiro tinha que competir, pelo menos, como principal centro, com a cidade de São Paulo que, apesar de não ter fornecido a maior parte das representações nacionais, detinha o maior poderio econômico e tinha um desenvolvimento radiofônico comparável. Buenos Aires, porém, não tinha uma rival.

A identificação de Buenos Aires e do Rio de Janeiro com a nação pode ser encontrada em diversas canções interpretadas por Carmen e Gardel. Por exemplo, em 1924 e em 1930, Gardel gravou “Buenos Aires”, tango de Manuel Romero e Manuel Jovés:

Buenos Aires, la Reina del Plata,
Buenos Aires, mi tierra querida,
Escuchá mi canción
Que com ella va mi vida.

Em mis horas de fiebre y orgía
Harto ya de placer y locura,
En ti pienso patria mia,
Para calmar mi amargura.

Noches porteñas, bajo tu manto
Dichas y llantos muy juntos van.
Risas y besos, farra corrida,
Todo se olvida con el champán.

Y a la salida de la milonga
Se oye una nena pidiendo pan,
Por algo es que com el gotán
Siempre solloza una pena.

Y al compás rezongón de los fuelles
Um bacán a su mina la embrolla.
Y el llorar del violín va
Pintando el alma criolla.

Buenos Aires, cual a una querida,
Si estás lejos mejor hay que amarte.
Y decir toda la vida:
Antes morir que olvidarte.

Ao identificar Buenos Aires como “La Reina del Plata”, Gardel está legitimando as representações desta cidade como representações nacionais. Mais do que isso, Gardel utiliza a expressão “patria mia” ao se referir à cidade. Ou seja, a cidade se confunde com a nação, ou melhor, a cidade representa a nação. Também Carmen, em canções como “O samba e o tango”, de Amado Regis, gravado em 1937, identifica o Rio de Janeiro com o Brasil:

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

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

Que habla castellano e num fandango
 o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro
 Pois eu canto e danço sempre que possa
 um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!

Ao fazer uma comparação entre Brasil e Rio de Janeiro, Carmen não estava fazendo uma comparação desproporcional entre uma nação e uma cidade. Indiretamente, o Rio estava sendo colocado como representação da nação brasileira. Esta canção nos mostra, desta forma, indícios de que a cidade foi tomada como representante da nação.

Tal qual Carmen afirma que o samba é do Rio de Janeiro e, portanto, nacional, Gardel também afirma, em canções, que o tango é de Buenos Aires e também, conseqüentemente, nacional. Por exemplo, em “Canción de Buenos Aires”, gravado por Gardel em 1933, faz-se esta associação:

Canción maleva, lamento de amargura,
 sonrisa de esperanza, sollozo de pasión;
 Éste es el tango, canción de Buenos Aires,
 Nacido en el suburbiu, que hoy reina em todo el mundo.

Como define Gardel, o tango é canção de Buenos Aires, e reina em todo o mundo como representação da identidade nacional argentina. Ou seja, faz-se uma definição regional da identidade nacional. Contudo, a imagem “gaucha” de Gardel faz com que haja um processo de inclusão de outras identidades regionais na nacional e, neste sentido, há suficiência simbólica, neste artista, para representar certa diversidade regional e, com ela, toda a nação.



Figura 8: A imagem de baiana construída por Carmen em 1938 (BARSANTE, 1983, p. 10)



Figura 9: A imagem de “gaucho” construída por Gardel em 1917 para o filme “Flor de durazno” (Disponível em: <<http://www.geocities.com/gardelsiglo21>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2007)



Figura 10: Gardel no filme “Tango Bar”, de 1935



Figura 11: Gardel no filme “El día que me quieras”, de 1935



Figura 12: Carmen com Josué de Barros, em foto publicitária de 1930



Figura 13: Carmen em sua turnê na Argentina, em 1933



Figura 14: Carmen e Aurora Miranda em cena do filme “Alô, alô, carnaval”, de 1936

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, enfocamos as músicas gravadas por Carmen Miranda e Carlos Gardel, de 1917 a 1940, para analisar as representações das identidades nacionais brasileira e argentina. Confirmamos a hipótese inicial de este “corpus documental” se constituir em um objeto de análise relevante para um estudo da temática das identidades nacionais nesses países.

Considerando que existe uma diferença cronológica entre o caso brasileiro e o argentino, influenciada, especialmente, pela trajetória política e pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massas em ambos os países, na reconstrução e massificação das identidades nacionais, identificamos os casos de Carmen e de Gardel como privilegiados para esta análise, tendo sido, eles, os cantores mais famosos dos períodos em que se desenvolveu este processo, definido por Hrock como de transição entre a fase B e a C da construção das nações.

Outras semelhanças identificadas de início entre Carmen e Gardel são o fato de serem imigrantes e, portanto, estrangeiros, ao mesmo tempo que representantes nacionais. De distintas formas, esta questão parece ter sido atenuada. No caso de Gardel, isso parece ter sido mais fácil em função da Argentina se identificar, em grande medida, como uma nação de imigrantes. De qualquer forma, as declarações de amor às pátrias brasileira e argentina e exaltação das mesmas, presentes inclusive nas canções que ambos interpretaram, tornaram-se um elemento legitimador dos cantores como representantes das duas nações.

Apesar de Carmen ser essencialmente intérprete, enquanto Gardel era, também, compositor, as músicas interpretadas por ambos tiveram uma unidade dada sua própria imagem e performance e dado o fato de que eram, eles mesmos, responsáveis pela escolha do repertório.

Também, nas canções de ambos os artistas encontram-se representações de outras identidades que são ligadas, nas próprias letras das músicas ou através da imagem dos artistas, à identidade nacional. De forma marcante, encontram-se representações de identidades populares e de elite, de identidades étnicas e de identidades regionais.

Observando que a identidade nacional, ao se construir e massificar, precisou dialogar com outras identidades já existentes, percebe-se que os casos de Carmen e de Gardel são privilegiados para a compreensão de como este diálogo foi efetuado. Esta negociação sobre as identidades nacionais ocorreu num contexto de decadência das elites tradicionais que teve, como manifestação, a eleição de Yrigoyen, em 1916, na Argentina, e a Revolução de 1930, no Brasil. Por outro lado, há a emergência de segmentos populares e apresenta-se cada vez mais ameaçadora a possibilidade de uma revolução como a ocorrida na Rússia, em 1917. Neste contexto, aparecem intelectuais, burocratas do Estado, diversos líderes de diversas entidades e, artistas, como Carmen Miranda e Carlos Gardel, que atuam como mediadores neste diálogo de negociação sobre a identidade nacional.

A relação entre identidades populares e identidade nacional é freqüente nas canções interpretadas por Carmen e Gardel. A oposição entre identidades populares e de elite é visível em expressões como “rico”, “grã-fino”, “bacán” e, por outro lado, “pobre”, “miseria del arrabal”, “choclo”, “pelele”, “taita”, “caburé”, “malandro”, “mulato”, “negro”, “morocho”, “catra”. As fontes analisadas permitiram a percepção de que o imaginário social brasileiro e argentino do contexto estudado apresenta a identificação de um grupo social muito restrito, representado através de uma série de símbolos, como elite, e um restante da sociedade, formado por uma diversidade cultural muito grande, mas unida através de uma identidade de não-elite e também representada por uma outra série de símbolos e que optamos chamar de identidades populares.

Tanto em suas músicas como em suas imagens pessoais, Carmen e Gardel apresentam-se como pertencentes a identidades populares, mesmo que, às vezes, utilizando-se também de representações de identidades de elite. Além disso, valorizavam

estas identidades populares e afirmavam-nas como representantes nacionais. Interessante destacar, no caso de Gardel, que ele se afirmava como pertencente a identidades populares bem distintas: ele era, ao mesmo tempo, o “gaucho” e o imigrante ou o habitante das “orillas” de Buenos Aires.

Apesar da definição de signos das identidades populares como nacionais poder ser considerada uma vitória simbólica destes segmentos, não necessariamente representou, para as elites, uma derrota. Além de setores intelectuais brasileiros e argentinos já terem, anteriormente à época de Carmen e Gardel, valorizado representações de identidades populares, houve uma aceitação e valorização destas representações também no exterior, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, locais que as elites consideravam modelos para sua definição cultural.

Carmen e Gardel também foram importantes neste aspecto, através de sua trajetória e sucesso no exterior, especialmente a primeira nos EUA e, o segundo, na França, e em enfatizar, nas letras de suas canções, o sucesso internacional do samba e do tango, valorizando estas representações dos segmentos populares.

Outra análise desenvolvida nesta pesquisa foi a da relação entre identidades nacionais brasileira e argentina e identidades étnicas. Havendo a exclusão de diversas identidades étnicas, tanto no Brasil quanto na Argentina, das representações das identidades nacionais, o contexto vivido e influenciado por Carmen e Gardel, houve nesta época, também, uma renegociação sobre representações da nação com caráter étnico.

Enquanto que, no Brasil da época de Carmen, o grande problema étnico que se apresentava era a necessidade de inclusão da população negra nas representações nacionais, na Argentina de Gardel a grande questão era a inclusão dos imigrantes. Assim, Gardel encarna, em grande parte de suas canções e, mesmo, em suas vestimentas, a imagem deste “gaucho”, junto a sua paisagem no campo. Contudo, por outro lado, não é possível afirmar que ele apresente uma hostilidade contra o imigrante.

Gardel utilizou-se da imagem do “gaucho” e de diversas outras representações associadas à identidade étnica, que podem ser identificadas em seus condinomes. tais como: El Maestro, El Morocho, El Morocho del Abasto, El Zorzal, El Zorzal Criollo, El Bronce que Sonrie, El Francesito, El Patrón de Buenos Aires, El Hombre, etc., alguns tem caráter claramente étnico. A figura do “morocho”, por exemplo, tal qual o moreno no

Brasil, pode ser associada à miscigenação, bem como pode ser associada aos europeus latinos que compunham a nação argentina. Também, o condinome “Francesito” define este representante da identidade nacional argentina como francês, fazendo com que segmentos imigrantes também se percebessem representados em Gardel.

Mesmo não sendo uma síntese plenamente acabada, pois, em suas canções, o espaço do “gaucho” é definido como separado do espaço do imigrante, esta diversidade de representações presentes nas canções e na imagem de Gardel apresenta-se como uma tentativa de atingir aos diferentes públicos, talvez uma tentativa de síntese da diversidade que se apresentava.

Também, como Gardel, Carmen trouxe, em sua trajetória artística, representações de identidades étnicas. No começo de sua carreira, as músicas mostravam que a questão da etnicidade era extremamente forte no imaginário dos grupos para os quais ela cantava. Isso se manifesta na freqüente distinção, onde Carmen afirmava quem era branco e quem era negro, dotando cada um destes grupos de adjetivos diversos.

Na década de 30, quando o paradigma da mestiçagem emergia no imaginário social brasileiro, os termos que representam esta miscigenação, como moreno e bronzeado, foram cada vez mais freqüentes nas canções interpretadas durante o decorrer da década de 30. Além das letras das músicas de Carmen, a sua própria figura continha esta mistura étnica que representava a nação.

Ao analisar a imagem de baiana criada por Carmen, podemos afirmar que as alterações feitas por ela não respondiam apenas a excentricidades suas, mas tinham a ver com a própria idéia de Brasil que ela queria transmitir em suas roupas. Com uma natureza tão colorida, não se poderia representar o Brasil com vestes brancas, como as baianas originais faziam. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao carnaval e a toda diversidade étnica da nação, representava muito melhor o Brasil do que o branco.

Também Gardel servia aos padrões estéticos de beleza das elites argentinas, além de ter, em sua imagem, o jeito sofisticado destas. Assimilava, também, elementos simbólicos associados aos segmentos populares e, dentre estes, vários com caráter étnico. Desta forma, Carmen e Gardel tornaram-se versões possíveis sobre a identidade nacional do Brasil e Argentina, tendo elementos simbólicos que lhes permitiam a aceitação das

elites, de diversos segmentos populares e, mesmo, do Estado, o qual não os percebia como um perigo ou ameaça à nação.

A figura da baiana e do “gaucho”, usadas pelos artistas, não tem apenas uma conotação associada às identidades populares, mas, também, a identidades regionais. Tanto no Brasil quanto na Argentina, já havia, fortemente, presentes no imaginário social, identidades regionais que, às vezes, tinham apelo maior do que as nacionais. As nações brasileira e argentina também tiveram que ser pensadas, também, em relação às diversas identidades regionais; melhor dizendo, tiveram que incluir estas identidades na identidade nacional ou, mesmo, negá-las, para fortalecer o nacional. Neste processo, também Carmen e Gardel foram importantes.

Tanto nas canções interpretadas por Carmen quando nas de Gardel, remete-se a representações de identidades regionais. Estas identidades são, sempre, valorizadas e apresentadas como em harmonia com a nação. Isso ocorre em função de os artistas tentarem agradar seu público nas diversas regiões.

Porém, apesar de poder haver harmonia entre as diferentes regiões, alguma teria que ter suas representações privilegiada como nacional, pois uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e que representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo que se aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação. Desta forma, a escolha do “gaucho” como representante nacional e sua circulação por diversas regiões, ou mesmo a utilização da representação da andorinha e de outros pássaros para esta, podem ser identificadas como formas de, no caso argentino, construir uma unidade entre diversas identidades regionais. Além das canções, na própria imagem de Gardel, ao assimilar o vestuário e a fala dos “gauchos” e dos portenhos (cujos padrões de sofisticação refletiam os padrões internacionais), apresentava-se como uma síntese entre Buenos Aires e outras regiões argentinas.

No caso brasileiro, a centralização política se deu no Rio de Janeiro, sendo esta região privilegiada na escolha de representações da identidade nacional e ocupando um lugar de destaque nas músicas que Carmen interpretava. Contudo, a imagem que se consagrou da cantora foi a de baiana. Neste sentido, como analisamos neste trabalho,

houve uma série de motivos que facilitaram esta imagem se tornar representante de toda a nacionalidade.

Através da utilização desta diversidade de signos, tanto em suas canções quanto, também, em suas imagens e performances, Carmen Miranda e Carlos Gardel tiveram suficiência simbólica para representar uma série de identidades existentes no Brasil e na Argentina de suas épocas. Por isso, ao construírem representações sobre as identidades nacionais brasileira e argentina, atuaram como mediadores entre estas diversas identidades que se viam representadas neles, participando do processo de definição das representações das identidades nacionais.

Nas sociedades brasileira e argentina, que começavam, justamente na época de Carmen e Gardel, a serem tomadas por alguns meios de comunicação de massas, no caso, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema, estas tecnologias permitiram a construção de um imaginário nacional em ambos os países e, também, a emergência dos primeiros ídolos nacionais produzidos através destes meios. Além de serem, reconhecidamente, talentosos artistas, Carmen Miranda e Carlos Gardel emergiram ao “posto” de ídolos na medida em que representaram o que diversas identidades desejavam ver representadas. Como ídolos, relacionavam ao universo mítico constitutivo das diversas identidades que representavam, especialmente, a identidade nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

AGUINIS, Marcos. *O atroz encanto de ser argentino*. São Paulo: Bei Comunicação, 2002.

ALBERDI, Juan B. *Fundamentos da organização política da Argentina*. Campinas: UNICAMP, 1994.

ANAYA, Jorge López. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

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

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

AZZI, Maria Susana. *Antropologia del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Olavarría, 1991.

BALAKRISHNAM, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto: 1996.

BANDEIRA, Moniz. *Estado nacional e política internacional na América Latina: o continente nas relações Argentina – Brasil (1930-1992)*. São Paulo: Ensaio, 1993.

BARCIA, José. *Primer diccionario gardeliano*. Buenos Aires: Corrigidor, 1991.

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

BARSKY, Julian; BARSKY, Osvaldo. *Gardel*. La biografía. Buenos Aires: Aguilar, Altea, aurus, Alfaguara, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1999.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- BEYHAUT, Gustavo; BEYHAUT, Hèléne. *América Latina III* – De la independencia a la segunda guerra mundial. Historia Universal Siglo veintiuno. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1986. v. 23.
- BIANCO, Francisco. *Recuerdos de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Buchier, s. d.
- BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Belles Lettres, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia*: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*: de Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BROEDERS, Mario. *El tango en la cultura argentina*. Buenos Aires: Academia Porteña de Lunfardo, 2002.
- BUCHRUCKER, Cristián. *Nacionalismo y peronismo*. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*: Europa, 1500-1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CADICAMO, Enrique. *Gardel em Paris*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1984.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. *El canto de la ciudad*. Buenos Aires: Albino, 1980.
- CANTÓN, Darío. *Gardel ¿a quién lê cantás?* Buenos Aires: De la Flor, 1972.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena*: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda*: a cantora do Brasil. Edição particular do autor, 1978.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; PÉREZ BRIGNOLLI, Héctor. *História econômica da América Latina*. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- _____; _____. *Os métodos da história*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. [p. 409-419]
- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

CARMO, Márcia; YANAKIEW, Monica. *Argentinos*: mitos, manias e milongas. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

CARONE, Edgar. *A República Nova* (1930-1937). São Paulo: Difel, 1974.

_____. *Brasil*: anos de crise (1930-1945). São Paulo: Ática, 1980.

CARRETERO, Andrés. *El compadrito y el tango*: el hombre de la Argentina comercial. Buenos Aires: Pampa y Cielo, 1964.

_____. *Tango*, testigo social. Buenos Aires: Pena Lillo / Ediciones Continente, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

CERTAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHAB, Norberto. *Carlos Gardel* – a voz do tango. São Paulo: Caras, 2003.

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

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

COLLIER, Simon. *Carlos Gardel* – su vida, su música, su época. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil*: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: EDUSC, 1998.

CORSI, Francisco Luiz. *Estado Novo*: política externa e projeto nacional. São Paulo: UNESP, 2000.

COUSELO, Jorge Miguel. *Gardel*, mito-realidad. Buenos Aires: A. Pena Lillo, 1964.

CUEVA, Augustin. *El desarrollo del capitalismo em America Latina*. México: Siglo XXI, 1977.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *O que faz do Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DEFINO, Armando. *Carlos Gardel*: la verdad de una vida. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968.

DELMAR, Alberto. *Gardel, el encanto magnético*: vida del cantor fascinante y retrato de una época. Buenos Aires: Vinciguerra, 1996.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DONGHI, Tulio Halperin. *El espejo de la historia*: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

_____. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

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

EICHELBAUM, Edmundo. *Carlos Gardel*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006

ESTEBAN, Juan Carlos. *Carlos Gardel*: encuadre histórico. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

_____. *História do Brasil*. São Paulo: USP, 1995.

_____. (Org.). *Fazer a América*: a imigração de massas para a América Latina. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina*: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Ed. 34, 2004.

FELDER, Elsa. *Conociendo a Gardel*. Buenos Aires: Imaginador, 1998.

FERNÁNDEZ, Augusto. *Carlos Gardel para todos*. Buenos Aires: Porteñas, 1996.

FERRER, Aldo. *La Economía Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1972

FERRER, Horacio. *El tango*: su historia y evolución. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor/Ediciones Continente, 1999.

_____; WOLLMANN, Rafael. *Buenos Aires es Gardel*. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

FICO, Carlos. *Reiventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996,

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

- FRANCO, Sérgio da Costa. *Getúlio Vargas e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico*: Elaboração e formatação. Explicitação das Normas da ABNT. 14. ed. Porto Alegre: s.n., 2006.
- GALLONE, Osvaldo. *El tango*: um mapa de Buenos Aires. Buenos Aires: Manrique Zago; Leon Golstein, 1999.
- GAMBINI, Roberto. *O duplo jogo de Getúlio Vargas*. São Paulo: Símbolo, 1977.
- GARCÍA JIMENEZ, Francisco. *Carlos Gardel y su época*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- _____. *El tango*: historia de medio siglo, 1880-1930. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- GARCIA, Tânia Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*: trajectos. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GIL-MONTERO, Martha. *Carmen Miranda*: a pequena notável. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da rádio nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOLDMANN, N. *El discurso como objeto de la historia*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- GOMES, Angela Maria de Castro. *Burguesia e trabalho* – política e legislação social no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial*: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GRECO, Orlando Del. *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*. Buenos Aires: Akian, 1990.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Froneteira, 1994.
- GUERRA, Lucía. *Las noches de Carmen Miranda*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- GUIBERT, Fernando. *Los argentinos y el tango*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1973.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política*: tempos de Vargas e Perón. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos* – o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUET, Héctor Horacio. *Carlos Gardel: el detalle que faltaba*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

IANNI, Octávio. *A formação do estado populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

IBARGUREN, Carlos. *La historia que he vivido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

JUDKOVSKI, Jose. *El tango: una historia con judíos*. Buenos Aires: Fundación IWO, 1998.

KERBER, Alessander. *Memória musical da Vila Maria da Conceição*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Prefeitura Municipal, 2004.

LANATA, Jorge. *ADN: mapa genético de los defectos argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2004.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LE PERA, José. *Carlos Gardel: sus amigos, su última gira*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1976.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Rey e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. *Sacralização da política*. Campinas: Papyrus, 1986.

LEVINE, Robert. *O regime de Vargas – anos críticos: 1934-1938*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUNA, Felix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2005.

_____. *Conflictos y armonias en la historia argentina*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985.

_____. *Yrigoyen*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1988.

MACAGGI, José. L. *Carlos Gardel. El resplendor y la sombra*. Corregidor: Buenos Aires, 1987.

MAFUD, Julio. *Sociología del tango*. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1966.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

MARTINEZ, Roberto L.; ETCHEGARAY, Natalio P.; MOLINARI, Alejandro. *De la Vigüela al Fueye*: las expresiones culturales argentinas que conducen al tango. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

MARTÍNEZ, Roberto Luis; ETCHEGARAY, Natalio; MOLINARI, Alejandro. *De Garay a Gardel*: la sociedad, el hombre común y el tango. (1580-1917). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1998.

MATAMORO, Blas. *Carlos Gardel*. Buenos Aires: CEAL, 1971.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MONTEIRO, Francisco. *Interpretação e educação musical*. Porto: Fermata, editora, 1997.

MORENA, Miguel Angel. *Historia artística de Carlos Gardel*: estúdio cronológico. Buenos Aires. Buenos Aires: Corregidor, 1985.

MORIN, Edgar. *As estrelas*: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Hemus, 1976.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Americanos*: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____; VELLOSO, Mônica Pimenta; CASTRO GOMES, Ângela M. *Estado Novo*: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo*: a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

- _____. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- OREJA, Pablo Fermín. *Carlos Gardel*. Um mito de los argentinos. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- ORGAMBIDE, Pedro. *Un tango para Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.
- _____. *Discurso e leitura*. Campinas/SP: UNICAMP, 1996.
- ORTIZ ODERIGO, Nestor. *Aspectos de la cultura africana em el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- OSTUNI, Ricardo. *Tango, voz cortada de organito*. Buenos Aires: Lumiere: 2005.
- PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.
- PELUSO, Hamlet; VISCONTI, Eudardo. *Carlos Gardel y la prensa mundial*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1999.
- PICKENHAYN, Jorge Oscar. *Estudio sobre el tango*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1999.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (Orgs.). *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1998.
- PRADO, Maria Lígia. *O populismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PUJOL, Sergio. *Las canciones del inmigrante*. Buenos Aires: Almagesto, 1989.
- PUNZI, Orlando M. *La Argentina en la época de Gardel*. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1986.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da MPB*. São Paulo: Paulo de Azevedo Ltda., 1962.

- REICHEL, Heloisa J.; GUTFREIN, Ieda. *As raízes históricas do Mercosul* – a região platina colonial. São Leopoldo: UNISINOS, 1996.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* Paris: Éditions Mille, 1997. [primeira edição: 1882]
- RINK, John. *The practice of performance* – studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- RODRIGUEZ, Ana Maria. *Samba negro, espolição branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- ROMERO, José Luis. *Las ideas en Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Nuevo Pais, 1987.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1994.
- _____. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*; ensaio sobre a origem das línguas. São Paulo: Nova Cultural, 1997
- SABATO, Ernesto. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- SAIA, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SAIKIN, Magali. *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos Books, 2004.
- SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- SANDES, Noé Freire. *A invenção da Nação* – entre a Monarquia e a República. Goiânia: UFG, 2000.
- SANTOS, Nadia Maria Weber. *História de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental*. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2005.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- _____. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- _____. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- SARMIENTO, Domingos F. Facundo. *Civilización y barbárie*. Buenos Aires: Colihue, 1986.
- SEITENFUS, Ricardo A. S. *O Brasil de Getúlio Vargas: 1930-1942 – o processo do envolvimento brasileiro na II Guerra Mundial*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

- SILINGO, María Del Carmen. *Tango* – dança tradicional. Buenos Aires: Plus Ultra, 1992.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SOLBERG, Carl. *Immigration and Nationalism: Argentina and Chile, 1890-1914*. Austin: The University of Texas Press, 1970.
- SPINK, Mary Jane P. (org.). *O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- THIESSE, Anne-Marie. *A criação das identidades nacionais*. Europa, século XVIII - XX. São Paulo: Seuil, 1999.
- THOMPSON, E. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 1.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- VALENTE, Heloísa de Araújo D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- VARELA, Sergio. *Tangos que cantó Gardel*. Buenos Aires: DISTAL, 1998.
- VERNAN, Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ed. da UNB, 1992.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.
- VITALE, Luis. *Identidad latinoamericana y música popular: del tango a la salsa*. Buenos Aires: Del Leopardo, 2000.
- WASSERMAN, Claudia. *Palavra de presidente*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

____; SQUEFF, Enio (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZINELLI, Carlos; MACAGGI, José Luis. *Carlos Gardel*, el resplendor y la sombra. Buenos Aires: Corrigidor, 1987.

ZUBILLAGA, Carlos. *Carlos Gardel*. Madri: Júcar, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo Hucitec, 1997.

TESES E DISSERTAÇÕES NÃO PUBLICADAS:

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico*: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945). São Paulo: USP, 1995. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo* – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. São Paulo: USP, 1988. Tese (Livre Docência em História), Universidade de São Paulo.

DUVAL, Adriana Ruschel. *Pequenos notáveis*: rádio e Carmen Miranda no Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FERREIRA, Jorge Luiz. *Os trabalhadores do Brasil*: a cultura popular no primeiro governo Vargas (1930-1945). Niterói: UFF, 1989. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense.

KERBER, Alessander. *O que é que a bahiana tem?* – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30. São Leopoldo: UNISINOS, 2002. Dissertação (Mestrado em História), Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

PUHL, Paula. *A discursividade no filme Hamlet*: uma interpretação hermenêutica. Porto Alegre: PUCRS, 2003. Tese (Doutorado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado* – a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Niterói: UFF, 1993. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense.

ARTIGOS

ACOSTA, Diego. La radio: de los pañales a los pantalones largos. In: LUNA, Félix (Org.). *Lo mejor de todo es Historia*. 4. La Argentina próspera. Buenos Aires: Taurus, 2002. p. 229-253.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 5, p. 145-152, 1995.

ANSALDI, Waldo. Partidos, estado y sociedad en la Argentina radical. 1916-1930. *Cuadernos del CLAEH*, Montevideo, n. 50, 1989.

ARCHETTI, Eduardo P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro: FAPESP/Museu Nacional, v. 9, n. 1, p. 9-29, 2003.

ATIENZA, Julio de. Genealogia Del tango argentino. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n 19, 1995.

BACKZO, B. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. v. 5, p. 296-331.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (Orgs.). *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1998. p. 187-227.

BEIRED, José Luis Benedicho. “A grande Argentina”: um sonho nacionalista para a construção de uma potência na América Latina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/USP/CNPq, v. 21, n 42, p. 303-322, dez. 2001.

BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In : MELANGES HISTORIQUES. Paris: Sevpen, 1963. p. 16-40.

CAPELATO, Maria Helena. Fascismo: uma idéia que circulou pela América Latina. In: HISTÓRIA EM DEBATE. Rio de Janeiro: ANPUH, 1991. p. 51-63.

_____. O personagem na história. Perón e Eva: Produtos da sociedade argentina. In: BRESCIANI, Stella; SAMARA, Eni de M.; LEWKOWICZ, Ida (Orgs.). *Jogos da política*: Imagens, representações e práticas. São Paulo: ANPUH; Marco Zero; FAPESP, 1992. p. 239-245.

_____. Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Contexto/ANPUH, v. 16, n. 31-32, p. 328-352, 1996.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. In: DOMÍNIOS DA HISTÓRIA: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 375-399.

CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. *Antropolítica*, Niterói: UFF, n 1, p. 7-36, jan./jun. 1995.

CHANADY, Amaryll. Mestiçagem e construção da identidade nacional na América Latina. In: BERND, Zilá; GRANDIS, Rita de (Orgs.). *Imprevisíveis Américas*: questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra DC – Luzzatto, 1995. p. 33-39.

CHARTIER, Roger. Las representaciones de lo escrito. *Estudios Sociales. Revista Universitária Semestral*, Santa Fé, Argentina, ano VII, n 13, p. 119-138, 1997.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo: USP, v. 5, n. 11, 1991.

CHIARAMONTE, José Carlos. La formación de los estados nacionales en latinoamérica. *Boletín del Instituto de História Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, terceira série, n. 15, p. 143-165, 1º semestre de 1997.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: USP, p. 107-122, 1987-1988.

_____. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-50). *Revista Música*, São Paulo: USP, v. 2, n. 1, 1991.

_____. Música e história. *Revista de História da USP*, São Paulo: USP, n. 119, p. 69-89, 1988.

DAMATTA, Roberto. Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC, FGV, v. 1, n. 2, p. 204-219, 1988.

_____. Em torno da representação da natureza no Brasil: pensamento, fantasias e divagações. In: CONTA DE MENTIROSO. Sete ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 91-123.

DEVOTO, Fernando J. Imigrações européias e identidade nacional nas imagens das elites argentinas (1850-1914). In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América*: a imigração em massa para a América Latina. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 33-60.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. In: MAUSS, Marcel. *Oeuvres*. 2. Représentations collectives et diversités des civilisations. Paris: Minuit, 1969. p. 13-19.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. O fantasma do outro: espectros totalitários na cena política brasileira dos anos 30. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 12, n. 23-24, p. 125-141, 1992.

FAUSTO, Boris. Brasil – Argentina e a formação da identidade nacional – Comentários. In: A VISÃO DO OUTRO: Seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG, 2000. p. 120-126.

FIORIA, Carlos Alberto. El peronismo. In: LUNA, Félix (Org.). *Lo mejor de todo es Historia*. 4. La Argentina próspera. Buenos Aires: Taurus, 2002. p. 469-525.

GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. *Questões e Debates*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16, n. 31, p. 67-94, 1999.

GINZBURG, Carlo. Représentation: le mot, l'idée, la chose. In: ANNALES, Paris, nov. 1991. p. 1219-1234.

GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 53-71.

_____. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 31-58, 1996.

HAUPT, Heinz-Guerhard. O lento surgimento de uma história comparada. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. *Passados recompostos: campos e canteiros da história*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998. p. 205-216.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Samba, tango y cultura en tiempos del nacionalismo. *Signo y pensamiento*, Bogotá: Universidad Javeriana, v. 14, n. 27, p. 33-42, 1995.

HEINZ, Flávio M. Considerações acerca de uma história das elites. *Revista Logos*, Canoas, v. 11, n. 1, 1988.

HOURCADE, Eduardo. La historia de la ciudad de Buenos Aires y la constitución de representaciones de la identidad nacional argentina. In: A VISÃO DO OUTRO: seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. p. 175-204.

KERBER, Alessander. A inclusão social através da música no Brasil dos anos 30: samba, batucada e Carmen Miranda como representações nacionais. *Prâksis – Revista do Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes do Centro Universitário FEEVALE*, Novo Hamburgo: Ed. da FEEVALE, ano 1, v. 1, p. 27-34, 2004.

_____. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. *Artcultura – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia: Editora da UFU, v. 7, n. 10, p. 121-132, 2005.

_____. Entre o samba e o tango: Carmen Miranda, o nacionalismo e a definição da alteridade brasileira frente à América Latina dos anos 30. *Revista História UNISINOS*, São Leopoldo: UNISINOS, v. 6, n. 5, 2002.

KLEIN, Herbert. Migração internacional na história das Américas. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 13-31.

LÊNIN, V. I. Una gran iniciativa. In: *La democracia socialista soviética*. Moscou: Progreso, s.d.

LUNA, Félix. Partidos y tendencias nacionales en la década del veinte. In: LUNA, Félix (Org.). *Lo mejor de todo es Historia*. 4. La Argentina próspera. Buenos Aires: Taurus, 2002. p. 117-145.

MAÍZ, Claudio. *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos*. Dos momentos del discurso crítico: Del 900 al boom latinoamericano. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Disponível em: <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/10-CLA_1.RTF.pdf>. Acesso em: 21 de janeiro de 2007.

NAPOLITANO, Marcos. Canção e trabalho no Brasil. In: III SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. Florianópolis: UFSC, 2006.

____; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, v. 20, n. 9, p. 167-189, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: PROJETO HISTÓRIA. São Paulo: Ed. PUC-SP, 1993. p. 7-28.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 4, p. 172-189, 1989.

OLIVEN, Ruben George. Mitologias da nação. In: FÉLIX, Loiva O.; ELMIR, Cláudio P. (Orgs.). *Mitos e heróis*: construção de imaginários. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988. p. 23-39.

____. O vil metal: o dinheiro na MPB. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 12, n. 33, p. 143-168, 1997.

OTERO, Hernán. A imigração francesa na Argentina: uma história aberta. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América*: a imigração em massa para a América Latina. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 127-151.

PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no “Estado Novo”). *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, v. 4, n. 4, jun. 2002.

PEREZ, Léa Freitas. A cultura brasileira e seu significado: a constituição de uma noção de brasilidade. *Veritas: Revista Trimestral de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS*, Porto Alegre: PUCRS, v. 35, n. 37, 1990.

PÉRSICO, Adriana Rodriguez. Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920. *Identidade & representação*, Florianópolis: UFSC, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

____. Memória, história e cidade? Lugares no tempo, momentos no espaço. *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, v. 4, n. 4, p. 23-35, jun. 2002.

____. Trabalhadores e máquinas: representação do progresso (Brasil: 1880-1920). *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 2, p. 165-182, 1994.

REICHEL, Heloisa J. A identidade sul-rio-grandense no imaginário de Érico Veríssimo. In: GONÇALVES, Roberto P. (Org.). *O tempo e o vento*: 50 anos. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000. p. 207-216.

RIVERA, Mareia Quintero. A música como metáfora da nação: reflexões sobre a crítica musical no Caribe Hispânico e no Brasil (1928-1948). In: IX ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Ed., 1996.

ROJO, Raúl Enrique. Hombres mirando al sur. Em torno de la identidad de argentinos y brasileños. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: UFRGS, ano 2, n. 4, p. 121-126, jan./jun. 1996.

ROMERO, Luis Alberto. Buenos Aires, 1880-1950: política y cultura de los sectores populares. *Cuadernos Americanos*, Mexico: Universidad Autonoma de Mexico, año III, v. 2, 1989.

RUIZ, Irma. Componentes simbólicos de la transregionalización del tango. *Revista Transcultural de Música*. 2. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1996. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/ruiz.htm>>. Acessado em: 5 de janeiro de 2007.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A cidade do Rio de Janeiro: de laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade. In: A VISÃO DO OUTRO: Seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. p. 149-174.

SCHVARZER, Jorge. Los avatares de la industria nacional. In: LUNA, Félix (Org.). *Lo mejor de todo es Historia*. 4. La Argentina próspera. Buenos Aires: Taurus, 2002. p. 435-467.

SILVA, Ligia Osório. *Fronteira e identidade nacional*. In: V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/congresso2003/Textos/Abphe_2003_101.pdf>. Acessado em: 7 de janeiro de 2007.

SPINETTO, Horacio J. Gardel: el mito. In: LUNA, Félix (Org.). *Lo mejor de todo es Historia*. 4. La Argentina próspera. Buenos Aires: Taurus, 2002. p. 47-69.

TELLA, Torcuato S. Di. Las ideologías nacionalistas durante los años 30. In: A VISÃO DO OUTRO: Seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG, 2000. p. 537-558.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matias. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1986. t. III, v. 4, p. 503-523.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

WASSERMAN, Claudia. Identidade: conceito, teoria e história. *Agora*, Santa Cruz: USC, v. 7, n. 2, 2001.

WISNICK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNICK, José Miguel; SQUEFF, Enio (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 131-190.

APÊNDICE A

FONTES

FONTES CINEMATOGRAFICAS

Filmes de Carmen Miranda

- “A voz do Carnaval” (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro (Cinédia);
- “Alô, alô, Brasil” (1935), dirigido por Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro (Waldow-Cinédia);
- “Estudantes” (1935), dirigido por Wallace Downey (Waldow-Cinédia);
- “Alô, alô, Carnaval” (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga (Waldow-Cinédia);
- “Banana da terra” (1939), dirigido por Wallace Downey (Sonofilmes);
- “Down Argentine Way” (1940), dirigido por Irving Cummings (Fox).

Filmes de Carlos Gardel

- Dez curta metragens (1930) nos quais, em cada um, canta um número de seu repertório:
- “Añoranzas”; “Cancero”; “Enfundá la mandolina”; “Mano a mano”; “El carretero”;
- “Padrino pelado”; “Rosa de otoño”; “Tengo miedo”; “Viejo smoking”; “Yira, Yira”.
- “Luces de Buenos Aires” (1931), dirigido por Adelqui Millar (Paramount).
- “Esperame” (1932), dirigido por Luis Gasnier (Paramount);
- “La casa es seria” (1932), dirigido por Jaquelux (Paramount);
- “Melodía de arrabal” (1933), dirigido por Luis Gasnier (Paramount);
- “Cuesta Abajo” (1934), direção de Luis Gasnier (Paramount);

- “El tango en Broadway” (1934), dirigido por Luis Gasnier (Paramount);
 “The big broadcast of 1935” (1935), dirigido por Norman Taurog e Theodore Reed (Paramount).
 “En día que me quieras” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount);
 “Tango Bar” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount).

FONTES FONOGRAFICAS

As canções gravadas por Carmen Miranda compreendem 281 músicas, das quais aproximadamente um terço trata de temas relevantes para esta investigação e foram utilizadas diretamente no estudo realizado. As canções analisadas foram⁹⁰:

Agenor de Oliveira (Cartola):

Tenho um novo amor (11/05/32)

Alberto Ribeiro:

Sonho de papel (10/05/35)

Balancê (19/11/36) (com João de Barro)

Minha terra tem palmeiras (30/11/36) (com João de Barro)

Dou-lhe uma... (06/11/36) (com André Filho)

Cachorro vira-lata (04/05/37)

Fon fon (17/09/37) (com João de Barro)

Vira p'ra cá (13/10/37) (com João de Barro)

Paris (03/05/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

Veneno p'ra dois (04/05/38) (com João de Barro)

Alcebíades Barcellos

Entre outras coisas (11/01/35) (com Walfrido Silva)

Moreno (16/01/35) (com Dan Mallio Carneiro)

Nunca mais (11/10/34) (com Armando Marçal)

Não me falta nada (11/01/35) (com Waldemar Costa)

Quem canta, seus males espanta!... (com Walfrido Silva)

⁹⁰ As músicas foram listadas a partir do compositor, obedecendo a seguinte ordem: nome do compositor, nome das músicas de sua autoria, data da gravação por Carmen Miranda e, quando for o caso, nomes de outros co-autores.

Aldo Taranto

Quando você morrer (05/01/33) (com Ernesto dos Santos)

Agora não (26/03/34) (com Walfrido Silva)

Almany Grego

Polichinelo (19/05/36) (com Gadé)

Primavera da vida (29/08/37) (com André Filho)

Alvarenguinha

Quantas lágrimas (03/12/37) (com Marcílio Vieira)

Amado Regis

Meu balão subiu... subiu... (13/05/36) (com Marcílio Vieira)

Paga quem deve (13/05/36) (com Marcílio Vieira)

O samba e o tango (24/02/37)

Reminiscência triste (24/02/37)

Américo de Carvalho

Mamãe não quer (22/01/30)

André Filho

O meu amor tem (27/02/30)

Eu quero casar com você (27/02/30)

Malandro (12/08/30)

Cuidade, heim! (11/08/30)

Adeus! adeus! (16/12/30)

Bambolêo (10/12/31)

Quero só você (10/12/31)

Quando me lembro (14/04/32)

Por causa de você (14/04/32)

Mulato de qualidade (01/06/32)

Espera um pouquinho (31/05/32)

Fala, meu bem (30/12/32)

Lua amiga (30/12/32)

Alô... alô?... (28/12/33)

Quando a saudade apertar (26/03/34)

Beijo bamba (06/11/36)

Pelo amor daquela ingrata (06/11/36)
Dou-lhe uma... (06/11/36) (com Alberto Ribeiro)
Entra no cordão (25/11/36)
Primavera da vida (29/08/37) (com Almanyr Grego)
Bahiana no tabuleiro (29/08/37)

Anibal Cruz

Diz que tem... (02/09/40) (com Vicente Paiva)

Arlindo Jacob

Só em saber (18/05/33) (com Ideraldo Barcellos)

Arlindo Marques

Foi numa noite assim (29/04/35) (com Roberto Roberti)
Queixas de colombina (01/05/35) (com Roberto Roberti)
Nova descoberta (20/12/35) (com Roberto Roberti)
Deixa esse povo falar (26/12/35) (com Roberto Roberti)
Não fui eu (18/03/36) (com Roberto Roberti)
Capelinha do coração (19/03/36) (com Roberto Roberti)

Ary Barroso

O nêgo no samba (14/12/29) (com Marques Pôrto e Luiz Peixoto)
Deixa disso (13/12/30)
Sou da pontinha (16/12/30)
Gira! (09/06/31) (com Marques Pôrto)
Bemzinho (10/06/31)
Sonhei que era feliz (14/12/31)
Isto é xodó (10/12/31)
Nosso amô veio d'um sonho (10/03/32)
Por especial favor (21/03/34)
Na batucada da vida (20/03/34) (com Luiz Peixoto)
Balão que muito sóbe (09/05/34) (com Oswaldo Santiago)
A. B. C. do amor (10/10/34)
Mulatinho bamba (08/01/35) (com Kid Pêpe)
Anoiteceu (08/01/35)
Como "vaes" você? (02/10/36)
No tabuleiro da bahiana (29/09/36)

Não se deve lamentar (10/12/36)
Novo amor (10/12/36)
Quando eu penso na Bahia (17/09/37) (com Luiz Peixoto)
Eu dei... (21/09/37)
Você está ahi p'ra isso? (14/12/37)
Pois sim, pois não! (14/12/37)
Boneca de pixe (31/08/38) (com Luiz iglesias)
Escrevi um bilhetinho (31/08/38)
Salada mixta (17/10/38)
Na baixa do sapateiro (17/10/38)
Batalhão do amor (02/12/38)
Vingança (24/11/38) (com Alcyr Pires Vermelho)
A vizinha das vantagens (08/12/38) (com Alcyr Pires Vermelho)
E a festa Maria? (02/12/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

Assis Valente

Good-bye (29/11/32)
Etc... (29/11/32)
Elogio da raça (18/05/33)
P'ra quem sabe dar valor (18/05/33)
Tão brande, tão bôbo (01/08/33)
Lulú (13/12/33)
Sapateia no chão (11/12/33)
Tenho raiva do luar... (21/03/34)
P'ra que amar (20/03/34)
Acorda São João (23/04/34)
Minha embaixada chegou (28/09/34)
...Té já (28/09/34)
Recadinho de Papae Noel (11/09/34)
Por causa de você yoyô (28/09/34)
Vou espalhando por ahi (23/04/34)
E bateu-se a chapa (26/06/35)
Isso não se atura (26/06/35)
Ô... (20/12/35)

Fala, meu pandeiro (26/12/35)
Camisa listada (20/09/37)
... E o mundo não se acabou (09/03/38)
Uva de caminhão (21/03/39)
Deixa comigo (21/03/39)
Recenseamento (27/09/40)

Ataulpho Alves

Tempo perdido (02/05/33)
É um quê que a gente tem (06/09/40) (com Torres Homem)

Augusto Rocha

Rancor (12/03/36) (com Paulo Frontin Werneck)

Benedicto Lacerda

Teu feitiço me pegô (11/05/34) (com Oswaldo Silva)
Querido Adão (26/09/35) (com Oswaldo Santiago)
P'ra fazer você chorar (26/09/35) (com A. Cabral)
Duvi-de-ó-dó (20/01/36) (com João Barcellos)
Nem no sétimo dia (04/12/36) (com Herivelto Martins)
Como eu chorei (25/11/36) (com Herivelto Martins)
Onde vae você Maria? (22/12/37) (com Darcy Oliveira)

Carlos Medina

Será você? (21/06/30)
Veja você (04/08/30) (com Rogério Guimarães)
P'ra judiá de você (04/08/30) (com Oscar Cardona)

Carmen Miranda

Os home implica comigo (21/06/30) (com Alfredo Vianna)
Por ti estou presa (17/12/30) (com Josué Barros)

C. Nery

Si no me quieres mas (07/08/30) (com Luiz Rubinstein)

Custódio Mesquita

Por amor a este branco (29/06/33)
Fructo prohibido (19/07/35) (com Jayme Távora)
Cuíca, pandeiro, tamborim... (14/05/36)

Sambista da Cinelândia (14/05/36) (com Mário Lago)

Quem é? (20/07/37) (com Joracy Camargo)

Cyro de Souza

Onde é que você anda? (29/12/37)

A nossa vida hoje é diferente (29/01/39)

Desmond Geral

Tenho um novo namorado (27/03/30)

Djalma Esteves

Dance rumba (25/03/37) (com Bucy Moreira)

Em tudo, menos em ti (25/03/37) (com Oswaldo Santiago)

Domingos Magarinos

Miss sertão (13/06/30) (com Plínio de Britto)

Dorival Caymmi

O que é que a bahiana tem (27/02/39)

A preta do acarajé (27/02/39)

Roda pião (29/04/39)

O denngo que a nêga tem (06/09/40)

Ewaldo Rui

Ninho deserto (10/09/34)

Floriano Ribeiro Pinho

Piassaba p'ra vassoura (30/11/32)

Cartão de visita (30/11/32)

Germano Augusto

Não durmo em paz (15/04/36) (com Wilson Baptista)

Gomes Filho

Blaque-blaque (27/09/40) (com Juracy de Araújo)

Ginga-ginga (27/09/40) (com Juracy de Araújo)

Gonçalves de Oliveira

É findo o nosso amor (11/08/30)

Guito Iteperê

Como gosto de você (13/12/30)

Heitor Catumby

Comigo não!... (11/10/34) (com Valentina Biosca)

Herivelto Martins

Cabaret no morro (20/07/37)

Na Bahia (02/05/38) (com Humberto Porto)

Meu rádio e meu mulato (02/05/38)

Hervé Cordovil

Inconstitucionalissimamente (01/08/33)

Dia de Natal (16/10/35)

Samba (16/10/35)

Ildefonso Norat

Isola! Isola! (21/12/31) (com Murillo Caldas)

José Curangi

Burucuntum (22/01/30)

Feitiço gorado (11/08/30)

João de Barro

Eu queria ser “yoyo”... (13/06/36) (com Lamartine Babo)

Primavera no Rio (20/08/34)

Sorrisos (16/01/35) (com Hervé Cordovil)

João Feritas Ferreira

Não tens razão (29/06/31)

E depois (29/06/31)

João Machado Guedes

Perdi minha mascote (29/06/33)

João Martins

Já te avisei (15/12/30)

Não vae zangar (14/03/32)

Josué Barros

Não vá simhora (1929)
Se o samba é moda (1929)
Triste jandaya (04/12/29)
Dona Balbina (14/12/29)
História de um capitão africano (09/12/29)
Yayá-yôyô (23/01/30)
Moreno bonito (17/06/30)
Vamos brincar (16/12/30)
Carnavá tá ahi (11/12/30) (com Alfredo Vianna)

Joubert de Carvalho

P'ra você gostar de mim (Tahi) (27/01/30)
Gostinho diferente (23/04/30)
Neguinho (22/04/30)
É com você que eu queria (06/08/30)
Esta vida é muito engraçada (04/08/30)
Se não me tens amor (17/12/30)
Eu sou do barulho (11/12/30)
Quero ver você chorar (12/12/30)
Quero ficar mais um pouquinho (12/12/30)
Absolutamente (22/06/31) (com Olegário Marianno)
Foi elle... foi ella (22/06/31) (com Paulo Robert)
Tem gente ahi! (21/09/31)
Amor! Amor! (21/09/31)
E de trampolim... (03/12/31)
Se você quer (03/12/31) (com Olegário Marianno)
O gatinho (31/05/32)
Olá!... (04/01/33)
Foi você mesmo (06/01/33)
Sossega o teu corpo, sossega! (04/01/33)
Que bom que estava (19/07/33)
Bom dia, meu amor (20/07/33) (com Olegário Marianno)
Eu quero te dar um beijo (07/12/33)

Uma vezinha só (07/12/33)
Um pouquinho de amor... (08/06/34)
Sapatinho da vida (08/06/34)
Ninguém tem um amor igual ao meu (25/09/36)
Terra morena (25/09/36)
Sahe da toca Brasil! (08/03/38)

Jurandyr Santos

Ok... (27/12/33)

Kid Pepe

Si gostares de batuque (09/07/35)
Triste sambista (15/04/36) (com Siqueira Filho)
Moreno batuqueiro (21/03/39) (com Germano Augusto)
Candieiro (21/03/39) (com David Nasser)
Me dá, me dá no chang-lang (18/04/39) (com Portello Jumo e Paulo Actis)

Lamartine Babo

Moleque indigesto (05/01/33)
Chegou a hora da fogueira (05/06/33)
Tarde na serra (05/06/33)
As cinco estações do ano (06/07/33)
2 X 2 (06/12/33)
Marchinha nupcial (06/12/33)
Em também... (05/01/34)
Isto é lá com Santo Antônio (14/05/34)
Se abóbora (11/01/35)
Allô, allô, carnaval (18/01/36) (com Hervé Cordovil)
Cantoras do rádio (18/03/36) (com Alberto Ribeiro e J. de Barro)

Laurindo de Almeida

Mulato ante-metropolitano (05/04/39)
Você nasceu p'ra ser granfina (05/04/39)

Luiz Peixoto

Preto e Branco (02/05/39) (com A. Vasseur e M. Porto)
Voltei p'ro morro (02/09/40) (com Vicente Paiva)
Disso é que eu gosto (06/09/40) (com Vicente Paiva)
Disseram que voltei americanizada (/02/09/40) (com Vicente Paiva)
Bruxinha de pano (06/09/40) (com Vicente Paiva)

Mário Paulo

Violão (10/04/33)
Moleque convencido (10/04/33)

Milton Amaral

Mocidade (20/08/34)
Primavera (27/08/35)
Cor de guiné (27/08/35)
Que baixo (18/04/39)

Nássara

Toma mais um chopp (10/10/34)

Naylor A. de Sá Rego

O desprezo é minha arma (02/05/33)

Nelson Petersen

Foi embora p'ra Europa (09/03/38)
Deixa falar! (02/08/38)
Quem condena a batucada (01/08/38)

Noel Rosa

Assim sim (31/05/32) (com F. Alves e Ismael Silva)
Retiro da saudade (10/09/34) (com Antônio Nássara)
O que é que você fazia (02/01/36) (com Hervé Cordovil)

Oscar Cardona

Vou fazê trança (04/08/30)

Oswaldo Ribeiro

Roseira Branca (10/05/35) (com Walfrido Silva)

Honrando um nome de mulher (19/05/36) (com W. Silva)

Polichinelo (19/05/36) (com Almanyr Grego)

Oswaldo Silva

O samba é carioca (26/03/34)

Paulo Barbosa

Casaquinho de tricot (15/10/35)

Dona Geisha (13/10/37) (com Oswaldo Santiago)

No frêvo do amor (03/12/37) (com Oswaldo Santiago)

Cuidado com a gaita do Ary (07/12/38) (com Oswaldo Santiago)

A pensão da Dona Stella (07/12/38) (com Oswaldo Santiago)

Paulo Carvalho

Endereço errado (07/03/38)

Portello Juno

Me dá, me dá (04/05/37) (com Cícero Nunes)

Nas cadeiras da bahiana (08/03/38) (com Leo Cardoso)

Samba rasgado (07/03/38) (com J. Pereira)

Essa cabrocha... (18/04/39) (com L. Portella)

Randoval Montenegro

De que eu gosto (16/06/30)

Muchachito de mi amôr (08/08/30)

Eu gosto da minha terra (06/08/30)

Para um samba de cadência (01/06/32)

Roberto Martins

Cangiquinha quente (04/05/37)

Russo

Esqueci de sorrir (24/01/36)

Você não tem pena (19/03/36) (com Bucy Moreira)

R. S. de Mello

A mulhé quando não qué (13/06/30)

O castigo hás de encontrar (17/12/30)

Sá Roriz

Cozinheira granfina (03/05/39)

Synval Silva

Ao voltar do samba (26/03/34)

Alvorada (11/12/33)

Coração! (11/10/34)

Adeus batucada (24/09/35)

Saudade de você (20/03/37)

Gente bamba (20/03/37)

Amor ideal (05/04/39)

Nosso amor não foi assim (05/04/39)

Waldemar Silva

Imperador do samba (04/05/37)

Walfrido Pereira da Silva

Chegou a turma boa (30/12/33)

Não há razão para haver barulho (02/05/33)

Me respeite... ouvio?... (04/12/33)

Tic-tac do meu coração (07/08/35) (com Alcyr Pires Vermelho)

Y. Scolati Almeyda

Ya canta el gallo (26/11/31)

As canções interpretadas por Carlos Gardel constituem nas principais fontes desta tese. As canções analisadas foram⁹¹:

Abuelito

tango, 1927; de Alberto Laporte, Eduardo Trongé e Carlos P. Cabral.

⁹¹ Dada a grande quantidade de parcerias entre compositores nas músicas interpretadas por Gardel, optamos por listá-las em ordem alfabética, a partir do nome da própria, seguido do estilo musical, ano de gravação e autor (es), seguindo forma similar à apresentada por Grünewald (1994).

A contramano

tango, 1929; de Luis Teisseire e Juan A. Caruso.

Acquaforte

tango, 1933; de Horacio Pettorossi e Carlos Marambio Catán.

Acuarelita del arrabal

tango, 1925; de Cátulo Castillo e José González Castillo.

Adelante

marcha, 1925; de Emilio Iribarne e José C. Barros.

Adiós muchachos

tango, 1928; de Julio C. Sanders e César Vedani.

Adiós para siempre

tango, 1925; de Antonio Scatasso e Alberto Vacarezza.

Adiós que me voy llorando

canção, 1917; de Carlos Gardel, José Razzano e José Betinotti.

¡Adiós, que te vaya bien...!

zamba, 1924; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

A la luz del candil

tango, 1927; de Carlos V.G. Flores e Julio Navarrine.

Alicia

vals, 1929; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Alma de loca

tango, 1927; de Jacinto Font e Guillermo Cavazza.

Alma en pena

tango, 1928; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Almagro

tango, 1930; de Vicente San Lorenzo e "A. Timarni".

Alma porteña

tango, 1923; de Vicente Grego.

Al mundo le falta un tornillo

tango, 1933; de Jose M. Aguilar e Enrique Cadícamo.

Al pie de la santa cruz

tango, 1933; de Enrique Delfino e Mario Battistella.

Allá en la ribera

tango, 1929; de Carlos Camba.

Amame mucho

tonada, 1922; de Francisco Martino.

Amanecer

cifra, 1920; de Carlos Gardel, José Razzano.

Amante corazón

vals, 1933; de Julio D. Vivas, Roberto Marano.

Amargura

estilo, 1917; de Carlos Gardel, José Razzano e Andrés Cepeda.

Amargura

tango, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera

A media luz

tango, 1926; de Edgardo Donato, Carlos C. Lenzi.

A media noche

tango, 1926; de Juan Maglio, Enrique Dizeo.

Amigazo

tango, 1925; de Juan de Dios Filiberto, Juan Velich e Francisco Brancatti.

A mi madre

canção, 1912; de Carlos Gardel, José Razzano e Pedro B. Palacios.

A Mitre

vals, 1912; de Carlos Gardel

Amor (Gran Buda)

shimmy, 1925; de Juan de Dios Filiberto e Juan A. Bruno.

Amores de estudiante

vals, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Amor pagano

vals, 1929; de Arthur Freed, Narcio Herb Brown e Luis Rubinstein.

Amor perdido

tango, 1923; de Eduardo Bonessi.

Amurado

tango, 1927; de Pedro Maffia, Pedro Láurenz e José de Grandis.

Anclao en Paris

tango, 1931; de Guillermo Barbieri e Enrique Cadícamo.

Angustias

tango/vals, 1933; de Horacio Pettorossi.

Anoche a las dos

tango, 1930; de Raúl de los Hoyos, Roberto Cayol.

Ansias de amor

tango, 1926; de Guillermo Barbieri.

Añorando

tango, 1925; de Lorenzo C. Spinetto.

Añoranzas

vals, 1928; de José M. Aguilar.

¡Apure, delantero buey!

canção, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Aquel cuartito de la pensión

tango, 1926; de Raúl de los Hoyos, Carlos Max Viale.

Aquel muchacho triste

tango, 1928 e 1929; de José de Grandis.

Aquel tapado de armiño

tango, 1929; de Enrique Delfino e Manuel Romero.

Aquella cantina de la ribera

tango, 1926; de Cátulo Castillo e José González Castillo.

Aquella noche

tango, 1925; de Julio de Caro e C. González Illescas.

Aquella palomita

canção, 1924; de Nicolás Rossi.

Aquellas cartas

tango, 1932 e 1933; de Roberto Maida e Juan A. Ghirlanda.

Aquellas farras

tango, 1930; de Roberto Firpo, Enrique Cadícamo.

Araca, corazón

tango, 1927; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

¡Araca la cana!

tango, 1933; de Enrique Delfino e Mario Rada.

¡Araca, Paris!

tango, 1930; de Ramón Collazo, Carlos C. Lenzi

Argentina

tango, 1924; de Vicente Greco.

Aromas

tango, 1924; de Osvaldo e Emilio Fresedo.

Aromas del Cairo

vals, 1930; de José M. Aguilar.

Arrabal amargo

tango, 1935; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera.

Arrabalero

tango, 1927; de Osvaldo Fresedo, Eduardo Calvo.

As de cartón

tango, 1930; de Juan González Prado, Luis Viapiana e Roberto A. Barboza.

Así canto yo

tango, 1927; de Graciano de Leone, Eduardo Escariz Méndez.

Asómate a la ventana

serenata, 1920; de José Ricardo e Luis Romero.

Atardecer

estilo, 1921; de Adolfo Carlos Herschel.

Aunque me cueste la vida

zamba, 1924; de Francisco Pracánico.

Aurora

valsas, 1919; de Carlos Gardel, José Razzano.

Ausencia

valsas, 1933; de Francisco N. Bianco, Carlos Gardel e José Razzano.

Ave cantora

tango, 1925; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Ave sin rumbo

tango, 1926; de Carlos Gardel, José Razzano e Eugenio Cárdenas.

¡Ay...ay...ay...!

canção, 1919; de Osmań Pérez Freyre.

¡Ay, Elena!

valsas, 1919; de Carlos Gardel, José Razzano.

Bailarín compadrito

tango, 1929; de Miguel Buccino.

Bajo Belgrano

tango, 1926; de Anselmo Aieta, Francisco García Jiménez.

Bandoneón arrabalero

tango, 1928; de Juan B. Deambroggio, Pascual Contursi.

Barajando

tango, 1929; de Nicolás Vaccaro e Eduardo Escariz Mndez.

Barra querida

tango, 1928; de Carlos A. Saánchez e César Vedani.

Barrio reo

tango, 1927; de Roberto Fugazot e Alfredo Navarrine.

Barrio viejo

tango, 1928 e 1929; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Besame en la boca

tango, 1926; de José M. Rizzutti, Eduardo Calvo.

Beso ingrato

tango, 1924; de Rafael Tuegols e Carlos Camba.

Besos que matan

tango, 1927; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Brisas de la tarde

canção, 1912; de Carlos Gardel, José Razzano e José Mármol.

Buenos Aires

tango, 1924 e 1930; de Manuel Jovés e Manuel Romero.

Buey manso

tango, 1930; de Carmelo Mutarelli e Armando Tagini.

Bulincito de mi vida

tango, 1927; de Lorenzo C. Spinetto.

Cabecita negra

tango, 1929; de Agustín Bardi e Atilio Supparo.

Cachadora

tango, 1929; de Francisco Lomuto e "Pancho Laguna".

Caferata

tango, 1926; de Antonio Scatasso e Pascual Contursi.

Calandria

tango, 1926; de Luis Teisseire e Juan A. Caruso.

Calavera viejo

tango, 1926; de Carlos Gardel e José Razzano.

Calor de hogar

tango, 1929; de Eugenio Carrere e Jesús Fernández Blanco.

Callecita de mi barrio

tango, 1925; de Alberto Laporte, Enrique Maroni e Otelo Gasparini.

Callejera

tango, 1929; de Fausto Frontera e Enrique Cadícamo.

Camarada

tango, 1922; de Francisco Canaro, Juan Canaro e Juan A. Caruso.

Caminito

tango, 1926 e 1927; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

Caminito del taller

tango, 1925; de Cátulo Castillo

Caminito soleado

zamba, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Campanitas

canção, 1921; de José Ricardo

Canción de cuna

tango, 1928; de José M. Rizzutti e José Díez Gómez.

Canchero

tango, 1930; de Arturo de Bassi e Celedonio E. Flores.

Cantar eterno (Amame mucho)

canção, 1931 e 1933; de Ángel Villoldo.

Canto de la selva

canção, 1920; de Ángel Greco e Nicodemo Galíndez.

Cañaveral

zamba, 1925; de Rafael Rossi.

Caprichosa

fado, 1930; de Froilan Aguilar.

Cara rota

tango, 1932 e 1933; de Julio F. Falcón.

Caricias

tango, 1925; de María I. Goddard e Juan A. Caruso.

Cariñito

tango, 1929; de Guillermo Barbieri e Luis Garros Pé.

Cariñito mío

tango, 1926; de Francisco Martino.

Carnaval

tango, 1927; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Carne de cabaret

tango, 1920; de Pacífico v. Lambertucci e Luis Roldán.

Cartas viejas

tango, 1930; de Manuel García Servetto e "Ray Rada".

Cartitas perfumadas

tango, 1923; de Ángel Greco e Juan A. Caruso.

Cascabelito

tango, 1924; de José Bohr e Juan A. Caruso.

Celeste y blanco

tango, 1923; de Luis Teisseire e Arturo Kolben.

Chacarera del norte

chacarera, 1926; de Cristino Tapia.

Chacaretita doble

chacarera, 1921; de Andrés Chazarreta.

Che, bartolo

tango, 1928; de Rodolfo Sciamarella e Enrique Cadícamo.

Che, Mariano

tango, 1927; de Pascual Mazzeo e Alfonso Tagle Lara.

Che, papusa, oí...

tango, 1928; de Geraldo Matos Rodríguez e Enrique Cadícamo.

Cheating muchachita

versão castelhano-ingles do tango Amargura, 1935; de Gardel, Le Pera, e J. Snow.

China hereje

estilo, 1923; de Juan Pedro López

Chinita

tango, 1930; de Eleuterio Iribarren e Enrique Carrera Sotelo.

Chinita linda

tonada, 1922; de Angel Greco.

Chola

tango, 1926; de Antonio Polito e Enrique P. Maroni.

Chorra

tango, 1928; de Enrique Santos Discépolo.

Cicatrices

tango, 1925; de Adolfo Avilés e Enrique P. Maroni

Cielito mío

tango, 1921; de Osvaldo e Emilio Fresedo

Circe

shimmy, 1925; de María I. Goddard e Juan A. Caruso.

Clarita

tango, 1923; de Domingo Fortunato e José González Castillo.

Clavel del aire

tango, 1930; de Juan de Dios Filiberto e Fernán Silva Valdés.

Claveles mendocinos

zamba, 1924 e 1929; de Alfredo Pelaia.

Cobardía

tango, 1933; de "Charlo" e Luis C. Amadori.

Co...co... ro... có...

zamba, 1922 e 1923; de Enrique Delfino e Benjamín Tagle Lara.

Colorao, colorao

tango, 1930; de Alberto H. Acuña e Celedonio E. Flores.

Como abrazado a un rencor

tango, 1931; de Rafael Rossi e Antonio Podestá.

Como agoniza la flor

canção, 1923 e 1924; de Osmán Pérez Freyre.

Como la mosca

tango, 1930; de Alberto Alonso e Roberto Aubriot Barboza.

Como las margaritas

estilo, 1926; de Rafael Rossi

Como los nardos en flor

tango, 1923; de Teófilo e Mario Lespés e Eduardo Viera.

Como quiere la madre a sus hijos

valsas, 1919; de Jose Betinotti.

Como todas

valsas, 1929; de Américo Chiriff, José Alonso y Trelles.

Compadrón

tango, 1927; de Luis Visca e Enrique Cadícamo.

Compañero

tango, 1927; de Juan de Dios Filiberto e Enrique P. Maroni.

Confesión

tango, 1931; de Enrique Santos Discépolo e Luis C. Amadori.

Congojas

tango, 1924; de Juan Maglio e Enrique Carrera Sotelo.

Con los ojos del alma

tango, 1921; de José Ricardo..

Contramarca

tango, 1930; de Rafael Rossi e Francisco Brancatti.

Contrastes

valsas, 1922; de Carlos Gardel e José Razzano.

Copén la banca

tango, 1926; de Juan Maglio e Enrique Dizeo.

Copetín, vos sos mi hermano

tango, 1926; de Andrés R. Domenech e Diego Flores.

Coquetita

tango, 1926; de Juan B. Guido, Rafael Giovinazzi e Enrique Iacovelli.

Corazoncito

tango, 1928; de Rafael Rossi e José Rial.

Corazón de arrabal

tango, 1926; de Manuel Jovés e Manuel Romero.

Corazón de papel

tango, 1930; de Cátulo Castillo e Alberto J. Franco.

Cordoba

tango, 1922; de Miguel d'Errico "Dorly" e Juan A. Caruso.

Cordobesita

zamba, 1925; de Samuel Castriota e Celedonio E. Flores.

Corrientes

tango, 1926; de Ángel Danesi e Jorge Curi.

Corto de gênio

tango, 1925; de Pedro Polito e Andrés Seitún.

Cotorrita de la suerte

tango, 1927; de Alfredo J. de Franco e José de Grandis.

Criollita de mis ensueños

zamba, 1933; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Batistella.

Criollita, decí que si

cifra, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Cruz de palo

tango, 1929; de Guillermo Barbieri, Enrique Cadícamo.

Cualquier cosa

tango, 1928; Herminia e Juan Velich

Cuando llora la milonga

tango, 1928; de Juan de Dios Filiberto e "Luis Mario".

Cuando tu no estas

canção, 1933; de Carlos Gardel, Marcel Lattés, Alfredo Le Pera e Mario Batistella.

¿Cuando volverás?

tango, 1927; de Pedro Maffia e José H. Staffolani.

Cuesta abajo

tango, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Culpas ajenas

tango, 1929; de Ernesto Ponzio e Jorge Curi.

Dandy

tango, 1928; de Lucio Demare, Agustín Irusta e Roberto Fugazot.

De flor en flor

tango, 1924 e 1930; de Eduardo Bonessi, Domingo e Gallichio.

Déjà (Ya)

vals, 1931; de Jean Lenoir e Elie Aivaz.

Deja el conventillo

tango, 1925; de Antonio Scatasso e Francisco Ruiz París.

Del barrio de las latas

tango, 1926; de Raúl de los Hoyos e Emilio Fresedo.

Del infierno adelante

tango, 1925; de Alberto H. Acuña e René Ruiz.

Delirio gaucho

vals, 1930; de Alfredo Gobbi.

De mi tierra

fado, 1921; de Eduardo Manella, Francisco Lozano e Pedro Numa Córdoba.

De puro guapo

tango, 1928; de Rafael Iriarte e J. C. Fernández Díaz.

De salto y carta

tango, 1929; de José de Cicco e Alberto H. Acuña.

Desdén

tango, 1923; de Carlos Gardel e Mario Battistella.

Desdichas

tango, 1923; de Augusto Gentile e Pascual Contursi.

Desengaño

tango, 1923; de Francisco e Juan Canaro e Juan A. Caruso.

Desilusión

tango, 1926; de José M. Rizzutti e Julio Bonet.

Desolación

tango, 1924; de Adolfo Avilés e Eduardo Viera.

Destino

tango, 1927; de Antonio Polito e Anibal J. Imperiale.

De tardecita

tango, 1929; de Nicolás Messutti e Carlos Alvarez Pinto.

De todo te olvidas

tango, 1919; de Salvador Merico e Enrique Cadícamo.

De vuelta al bulín

tango, 1930; de José Martínez e Pascual Contursi.

Dicen... que dicen

tango, 1930; de Enrique Delfino e Alberto J. Ballestero.

Dicha pasada

tango, 1926; de Guillermo Barbieri.

Dolor

tango, 1926; de Teodoro Díaz Cepeda e José Pérez Moris.

¿Donde estará?

tonada, 1922; de Saúl Salinas.

Dos cosas te pido

tonada, 1922; de Cristino Tapia.

Dos en uno

tango, 1929; de Rodolfo Sciamarella e Enrique Cadícamo.

Duelo criollo

tango, 1928; de Juan Rezzano e "Lito Bayardo".

Ebrio

tango, 1927; de Rafael Rossi e José Rial.

Echando mala

tango, 1929; de Pascual Clausi e Francisco Brancatti.

Echaste buena

tango, 1925; de Eduardo Bonessi e Enrique Dizeo.

Eche otra caña, pulpero

estilo, 1923; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

El alma de la calle (Callecita del suburbio)

tango, 1926; de Raúl de los Hoyos e José A. Ferreyra.

El alma que siente

tango, 1924; de José y Luis Servidio e Celedonio E. Flores.

El almohadón

vals, 1912; de Carlos Gardel e Andrés Cepeda.

El anillo

zamba, 1925; de Ambrosio Río e Martoli.

El arroyito

tango, 1923; de Samuel Castriota e Celedonio E. Flores.

El barbijo

tango, 1929; de Andrés R. Domenech e Jesús Fernández Blanco.

El besito

tango, 1924; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

El brujo

tango, 1926; de Juan Carlos Bazán e Eduardo Carrasquilla Mallarino.

El bulín de la calle Ayacucho

tango, 1926; de José e Luis Servidio e Celedonio E. Flores.

El cardo azul

estilo, 1912, 1919, 1929 e 1930; de Carlos Gardel e José Razzano.

El carrerito

tango, 1928; de Raúl de los Hoyos e Alberto Vacarezza.

El carretero

canção, 1928; de Arturo de Nava.

El cimarrón del estribo

canção, 1929; de Luis R. Retana.

El ciruja

tango, 1926; de Ernesto de la Cruz e Francisco A. Marino.

El consentido

tango, 1924; de Emilio Iribarne, Mario Valdéz e Cancio Millán.

El corazón me robaste

zamba, 1922; de Francisco Pracánico.

El curdela

tango, 1923; de Juan Maglio e Jorge Luque Lobos.

El día que me quieras

canção, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

El huérfano

tango, 1923; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

El lazo

estilo, 1926; de Juan Telémaco Morales.

El mal que me hiciste

tango, 1927; de Carlos Percuocco e Luis de Biasse.

El moro

estilo, 1917; de Carlos Gardel, José Razzano e Juan María Gutierrez.

El olivo

tango, 1924; de Antonio Scatasso, Julio D. Vivas e Carlos P. Cabral.

El once (A divertirse)

tango, 1925; de Osvaldo e Emilio Fresedo.

El paisano Contreras

estilo, 1923; de Ambrosio Río.

El pangaré

estilo, 1917; de Carlos Gardel, José Razzano e Alcides de María.

El pañuelito

tango, 1921; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

El patotero sentimental

tango, 1922; de Manuel Jovés e Manuel Romero.

El pibe

tango, 1926; de José Pécora e Eugenio Cárdenas.

El picaflor

tonada, 1925; de Alfredo Gobbi.

El pinche

tango, 1923; de Francisco e Juan Canaro e Juan A. Caruso.

El poncho del amor

tango, 1927; de Antonio Scatasso e Alberto Vacarezza.

El que atrasa el reloj

tango, 1933; de Guillermo Barbieri e Enrique Cadícamo.

El quinielero

tango, 1930; de Luis Cluzeau Mortet e Roberto Aubriot Barboza.

El ramito

tango, 1923; de Juan de Dios Filiberto, Luis Teisseire e Gabino Coria Peñaloza.

El rey del cabaret

tango, de 1923; de Enrique Delfino e Manuel Romero.

El rosal

canção, 1932; de Gerardo Matos Rodríguez, Manuel Romero.

El sapo y la comadreja

tonada, 1922; de Carlos Gardel, José Razzano e Cristino Tapia.

El señuelo

estilo, 1917; de Carlos Gardel e José Razzano.

El sol del 25

gato, 1917 e 1930; de Carlos Gardel, José Razzano e Domingo Lombardi.

El sueño

estilo, 1912 e 1927; de Francisco Martino, inspirado em um poema de Juan de Dios Peza.

El tabernero

tango, 1927; de Fausto Frontera, Miguel Cafre e Raúl Costa Olivieri.

El taita del arrabal

tango, 1922; de José Padilla, Luis Bayón Herrera e Manuel Romero

El tango de la muerte

tango, 1922; de Alberto Novión.

El tatuaje

tango, 1926 e 1926; de Rafael Iriarte, Francisco Brancatti

El templo de Venus

shimmy, 1924; de Emilio Iribarne, Mario Valdéz e Cancio Millán.

El tirador plateado

estilo, 1912, 1917 e 1933; de Carlos Gardel e José Razzano.

El triunfo

dança, 1925; de Andrés Chazarreta.

El trovero (Yo te imploro)

vals, 1927; de Rafael Tuegols e Agustín Irusta.

El vagabundo

bambuco, 1919; de Carlos Gardel e José Razzano.

El zaino colorado

estilo, 1925; de Ambrosio Río.

Enfundá la mandolina

tango, 1930; de Francisco Pracánico e Horacio Zubiría Mansilla.

En la tranquera

ranchera, 1930; de Francisco Lomuto e "Pancho Laguna".

Entrá nomás

tango, 1925; de Juan Rezzano e Francisco Bastari.

En un pueblito de España

vals, 1928; de Mabel Wayne e Rogelio Ferreyra.

En vano, en vano

vals, 1920; de Carlos Gardel, José Razzano e Andrés Cepeda.

Eres cruel

estilo, 1921; de Carlos Gardel e José Razzano.

Esas no volverán

canção, 1921 e 1923; de Carlos Camba.

Esclavas blancas

tango, 1931; de Horacio Pettorossi.

Es en vano

canção, 1912; de Carlos Gardel e Federico Curlando.

Estampilla

tango, 1928 e 1929; de Enrique Delfino e Manuel Romero.

Esta noche me emborracho

tango, 1928; de Enrique S. Discépolo.

Es tanto lo que te quiero

tonada, 1925; de Cristina Tapia.

Esta vida es puro grupo

tango, 1929; de Alberto Tavarozzi e Enrique Carrera Sotelo.

Estudiante

tango, 1933; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Batistella.

Falsas promesas

tango, 1928; de Ángel D. Riverol e Eugenio Cárdenas.

Farabute

tango, 1930; de Joaquim Barreiro e Antonio Casciani.

Farolito de papel

tango, 1930; de Teófilo e Mario Lespés e Francisco García Jiménez.

Farolito viejo

tango, 1927; de Luis Teisseire e José E. Riú.

Fayuto

tango, 1930; de Rafael Ventura.

Fea

tango, 1925; de Horacio Pettorossi e Alfredo Navarrine.

Federación

tango, 1927; de Luis Ricardi, Francisco Canaro e Juan Caruso.

Fierro chifle

tango, 1928; de César de Pardo e Alfonso Tagle Lara.

Fiesta criolla

tango, 1927; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Flor campera

tango, 1929; de José M. Aguilar e Juan Pedro López.

Flor de cardo

tango, 1925; de Miguel Correa e Eugenio Cárdenas.

Flor de fango

[sem indicação], 1919; de Augusto Gentile e Pascual Contursi; com Ricardo.

Flor del valle

tango, 1931; de Guillermo Barbieri e "Luis Garros Pé".

Folie

canção, 1931; de Alfred Nisson Fysher.

Fondín de Pedro Mendoza

tango, 1931; de Raúl de los Hoyos, Luis C. Amadori e Ivo Pelay.

Francesita

tango, 1924; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

Francia

tango, 1926; de Samuel Castriota e Juan A. Caruso.

Gacho gris

tango, 1930; de Alejandro Sarni e Juan Carlos Barthe.

Gajito de cedrón

chacarera, 1927; de Mario Pardo e Alfredo Navarrine.

Galleguita

tango, 1925; de Horacio Pettorossi e Alfredo Navarrine.

Garabatos de mujer

tango, 1929; de Micaela e Rodolfo Sastre.

Gimiendo

tango, 1927; de Luis Cluzeau Mortet e Juan Pablo Pérez.

Giuseppe, el zapatero

tango, 1930; de Guillermo del Ciano.

Gloria

tango, 1927; de Humberto Canaro e Armando Tagini.

Golondrinas

tango, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Gorriones

tango, 1926; de Eduardo Pereyra e Celedonio E. Flores.

Gotas de veneno

tango, 1931; de Alberto Tavarozzi, Juan Carlos Welker.

Griseta

tango, 1925; de Enrique Delfino, José González Castillo.

Guaminí

tango, 1925; de Guillermo Barbieri e Eugenio Gárdenas.

Guitarra mía

canção, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Hácete tonadillera

tango, 1923; de Ángel Greco.

¡Hágame el favor!

tango, 1930; de José Rial.

Haragán

tango, 1929; de Enrique Delfino, Manuel Romero e Luis Bayón Herrera.

Hasta besarla llegue

estilo, 1922; de Carlos Gardel e José Razzano.

Hasta que ardan los candiles

ranchera, 1929; de Francisco Pracánico e Diego Novillo Quiroga.

Hay una virgen

canção, 1920 e 1930; de Mario Pardo, Manuel Flores e Lorde Byron.

Heroico Paysandú

canção, 1922; de Gabino Ezeiza.

¡Holaa... señorita!

shimmy, 1925; de Antonio de Bassi, Raúl Doblaz e Alberto Weisbach.

Hollín

tango, 1924; de José M. Rizzutti e Amadeo Canale.

Honolulu

shimmy, 1925; de Nathaniel Goldstein e Juan A. Caruso.

Hopa... hopa... hopa...

canção, 1927; de Roberto Fugazot, José Alonso y Trelles.

Idilio campero

tango, 1925; de Guillermo Barbieri.

Il Piccolo navio

tango, 1924; de Luis Ricardi e Juan A. Caruso.

Incurable

tango, 1930; de Guillermo Barbieri e Roberto Aubriot Barboza.

Insomnio

canção, 1927 e 1930; de Américo Chiriff, José Alonso y Trelles.

Íntimas

tango, 1926 e 1930; de Alfonso Lacueva e Ricardo Luis Brignolo.

Isla de flores

tango, 1927; de Arturo Senez e Román Machado.

Ivette

tango, 1920; de Enrique Costa, Julio Roca e Pascual Contursi.

Je te dirai

foxtrote, 1931; de Kalikian Gregor e Michel Elmer.

Jirón de pampa

tango, 1925; de Pascual Mazzeo e Enrique Dizeo.

Juguete de placer

tango, 1926; de Cátulo Castillo e José González Castillo.

Jujeña

tonada, 1921, 1933 e 1935; de Carlos Gardel e José Razzano.

Juventud

tango, 1930; de Juan Bäuer, Roberto Aubriot Barboza.

Knock out de amor

tango, 1930; de Vicente San Lorenzo e Iván Diez.

La borrachera del tango

tango, 1928; de Adolfo Avilés e Enrique Maroni.

La brisa

tango, 1922. Francisco e Juan Canaro, Juan Caruso.

La cabeza del italiano

tango, 1924; de Antonio Scatasso e Francisco Bastardi.

La canción de Buenos Aires

tango, 1924; de Azucena Maizani, Orestes Cúfaro e Manuel Romero.

La canción del ukelele

foxtrote, 1925; de C. Conrad e Adolfo Avilés.

La cartita

tango, 1922; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

La casita está triste

tango, 1929; de Luis Berstein e José de Grandis.

La catedrática

milonga, 1920; de Francisco Martino.

La cautiva

tango, 1922; de Carlos V.G. Flores e Pedro Numa Córdoba.

La chacarera

tango, 1923; de Juan Maglio, José Servidio e Juan Caruso.

La china fierá

canção, 1917; de Carlos Gardel e José Razzano.

La choyana

chacarera, 1925; de Alberto H. Acuña e René Ruíz.

La cieguita

tango, 1926 e 1927; de "Kepler Lais" e "Ramuncho".

La copa del olvido

tango, 1921; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

La cordobesa

zamba, 1919; de Cristino Tapia.

La criolla

canção, 1917 e 1933; de Carlos Gardel e José Razzano.

La cumparsita

tango, 1924 e 1927; de Gerardo Matos Rodrigues, Pascual Contursi e Enrique Maroni.

La cuyanita

tango, 1925; de Juan Maglio e Jorge Luque Lobos.

La cuyanita

zamba, 1923; de Cristino Tapia.

La danza de las libélulas

canção, 1923; de Franz Lehar.

La divina dama

valsas, 1929; de Nat Shilkret e Enrique Cadícamo.

La enmascarada

tango, 1924; de Paquita Bernardo e Francisco García Jiménez.

La entrerriana

valsas, 1927; de Alfredo Gobbi.

La garçonnière

tango, 1924; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

La gayola

tango, 1927; de Rafael Tuegols e Armando Tagini.

La gloria del águila

tango, 1928; de Enrique Nieto de Molina e Martín Monserrat Guillamat.

La he visto con otro

tango, 1926; de Antonio Scatasso e Pascual Contursi.

La hija de japonesa

foxcrote, 1928; de Ramón Montes, Vicente de la Vega e Enrique Maroni.

La huella

canção, 1927; de Carlos Gardel, Jos Razzano, José Alonso y Trelles.

La madrugada

canção, 1917, 1933 e 1935; de Saúl Salinas.

La maleva

tango, 1922; de Antonio Bublione e Mario Pardo.

La mañanita

estilo, 1912; de Carlos Gardel e José Razzano.

La mariposa

estilo, 1912, 1917, 1929 e 1930; de Carlos Gardel, José Razzano e Andrés Cepeda.

La mariposa

tango, 1923 e 1930; de Pedro Maffia e Celedonio E. Flores.

La mascotita

tango, 1922; de Félix Scolatri Almeyda e Jorge Luque Lobos.

La mentirosa

tango, 1924 e 1928; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

La milonga

tango, 1926; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

La mina del ford

tango, 1924; de Antonio Scatasso, Fidel del Negro e Pascual Contursi

La muchacha

tango, 1923; de Roberto Firpo, José A. Ferreyra e Leopoldo Torre Ríos.

La muchacha del circo

tango, 1928; de Gerardo Matos Rodríguez e Manuel Romero.

Langosta

tango, 1925; de Juan de Dios Filiberro e Juan A. Bruno.

La novia ausente

tango, 1933; de Guillermo Barbieri e Enrique Cadfcamo.

La pastelera

rancheira, 1930; de Rafael Rossi e Francisco Brancatti.

La pastora

canção, 1919, 1933 e 1935; de Saúl Salinas

La pena del payador

valsas, 1930; de José y Luis Servidio e Eduardo Escariz Méndez.

La percanta esta triste

tango, 1921; de Vicente Greco.

La provinciana

tango, 1922; de Manuel Jovés e Manuel Romero.

La pueblerita

zamba, 1922; de Francisco Martino.

La reina del tango

tango, 1928; de Rafael Iriarte e Enrique Cadícamo.

La reja

tango, 1928; de Carlos Marcuccio e Manuel Meaños.

Largue a esa mujica

tango, 1929; de Juan Sarcione.

La salteñita

zamba, 1922; de Félix Scolatti Almeyda e Enrique Maroni.

Las campañas

valsas, 1922; de Jean Robert Planquette.

Las flores de tu balcón

pasodoble, 1930; de Fernando Catalán.

Las madre selvas

zamba, 1928; de José M. Aguilar.

La sulamita

shimmy, 1924 e 1928; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

La tacuarita

zamba, 1923; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

La tristeza del bulín

tango, 1926; de Antonio Scatasso e Luis Roldán.

La tropilla

triumfo, 1922 e 1930; de Mario Pardo e Santiago Rocca.

La tupungatina

zamba, 1921; de Cristino Tapia.

La última copa

tango, 1927; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

La última ronda

tango, 1930; de Julio Fava Pollero e Francisco Lozano.

La uruguayita Lucía

tango, 1933; de Eduardo Pereyra e Daniel López Barreto.

La violeta

tango, 1930; de Cátulo Castillo e Nicolás Olivari.

La violetera

tango, 1926 e 1927; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

La virgen del Perdón

vals, 1929; de Carlos V.G. Flores, Carlos Max Viale e Vicente Retta.

La vuelta de Rocha

tango, 1924; de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza.

La yeguecita

cueca, 1919; de Carlos Gardel e José Razzano.

Lechuza

tango, 1928; de Alfredo e Julio Navarrine.

¡Leguisamo solo!

tango, 1925 e 1927; de Modesto Papávero.

Lejana tierra mía

canção, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Linda provincianita

zamba, 1920; de Mario Pardo.

Llegue a ladrón por amarte

tango, 1926; de Juan Maglio e "Oglima".

Llevame, carretero

tango, 1930; de Manuel Parada e José Cicarelli.

Llora, hermano

tango, 1926; de Enrique Lomuto e Augusto Espinosa.

Lobo de mar (Mar bravío)

tango, 1927 e 1928; de Guillermo Barbieri.

Loca

tango, 1922; de Manuel Jovés e Antonio Viergol.

Lo han visto con otra

tango, 1928 e 1930; de Horacio Pettorossi.

Lo que fue

estilo, 1917; de Carlos Gardel e José Razzano.

Lo que fuiste

tango, 1923; de Rafael Tuegols e Francisco García Jiménez.

Los indios

tango, 1922; de Francisco Canaro e Juan A. .

Los ojazos de mi negra

zamba, 1923; de Adolfo R. Avilés.

Los ojos de mi moza

jota, 1935; de Carlos Gardel, Terig Tucci e Alfredo Le Pera.

Los Rosales se han secado

zamba, 1922; de Adolfo R. Avilés.

Macachín, flor de los llanos

tango, 1924; de Francisco Martínez Aranaz e Gondrán Ellauri Obligado.

Machaza mi suerte

zamba, 1925; de Francisco Pracánico e Enrique Maroni.

Machete

tango, 1929; de José G. Bazzadoni e Jorge Curi.

Madame, c'est vous

canção, 1931; de Pietro Codini e Roland Gael.

Madame Ivonne

tango, 1933; de Eduardo Pereyra e Enrique Cadícamo.

Madre

tango, 1922; de Francisco Pracánico e Verminio Servetto.

Madre hay una sola

tango, 1931; de Agustín Bardi e José de la Vega.

Madreselva

tango, 1931; de Francisco Canaro e Luiz C. Amadori.

Mala

tango, 1925; de Victor J. Troysi, Emilio Iribarne e Juan Caruso.

Mala entraña

tango, 1927; de Enrique Maciel e Celedonio E. Flores.

Mala suerte

valsas, 1930; de José M. Aguilar e Eugenio Cárdenas.

Maldita visión

tango, 1925 e 1926. Manlio Francia e José C. Barros.

Malevaje

tango, 1929; de Juan de Dios Filibetto e Enrique S. Discépolo.

Malevito

tango, 1926; de Pedro Maffia e Celedonio Flores.

Mamita

tango, 1929; de Ángel Danessi e Francisco Bohigas.

Maniquí

tango, 1925; de Carlos V.G. Flores e Enrique Dizeo.

Mano a mano

tango, 1923 e 1927; de Carlos Gardel, José Razzano e Celedonio E. Flores.

Mano cruel

tango, 1928; de Carmelo Mutarelli e Amando Tagini.

Mano mora

tango, 1925; de Luis Teisseire e Pedro Lloret.

Manos brujas

foxtrote, 1928; de José M. Aguilar.

Manuelita

valsas, 1929; de José M. Aguilar e José María Macías.

Mañanita de sol

canção, 1933; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Batistella.

Maragata

tonada, 1921; de Francisco Martino.

Margaritas

tango, 1929; de Juan Moreno González e Gabino Coria Peñaloza.

Margot

tango, 1921; de José Ricardo e Celedonio E. Flores.

Marioneta

tango, 1929; de Juan J. Guichandut e Armando Tagini

Maryflor

valsas, 1929; de Roal Colmán, Abelardo Ferreyra e José Vázquez Vigo.

Mascotita de marfil

valsas, 1929; de Rafael Giovanazzi, Juan P. Castillo e Alfredo F. Roldán.

Matala

tango, 1930; de Eduardo Bonessi.

Medallita de la suerte

tango, 1933 e 1935; de Carlos Gardel, José Razzano e Mario Batistella.

Medallita de los pobres

tango, 1929; de Félix Scolatti Almeyda e Enrique Maroni.

Me da pena confesarlo

tango, 1933; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, Mario Batistella.

Me dejaste (El poncho del olvida)

estilo, 1912; de Carlos Gardel e Andrés Cepeda.

Media noche

tango, 1928; de Alberto Tavarozzi e Eduardo Escariz Méndez.

Meditando

tango, 1927; de Hugo L. Eveque e Eugenio Cárdenas.

Me enamoré una vez

ranchera, 1933; de Francisco Canaro e Ivo Pelay.

Melodía de arrabal

tango, 1933; de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Batistella.

Mentías

tango, 1923; de Juan de Dios Filiberro e "Milón E. Mujica".

Mentira

tango, 1932; de Francisco Pracánico e Celedonio E. Flores.

Mentiras

tango, 1925; de Luis Minervini e Francisco García Jiménez.

Mentiras

tonada, 1932 e 1933; de Juan B. Abad Reyes.

Mentiras criollas

tango, 1929; de Oscar Arona.

Mía

tango, 1924; de José Bohr e Juan A. Caruso

Mi ambición

vals, 1925; de Cristino Tapia.

Mi bien querido

fado, 1922; de José Ricardo.

Mi Buenos Aires querido

tango, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Mi caballo y mi mujer

cueca, 1920; de José Ricardo e Adolfo Herschel.

Micifuz

tango, 1927; de Adolfo R. Avilés e Enrique P. Maroni.

Mi china

fado, 1920; de Juan Rodríguez e Luis Roldán.

Mi china cabrera (Palanganeando)

estilo, 1912; de Carlos Gardel, José Razzano.

Midinette porteña

tango, 1923; de Rafael Tugols e Carlos Camba.

Mi diosa

tango, 1926; de Francisco de Caro e José de Grandis.

Mi estrella

vals, 1922; de Saúl Salinas.

Mi guitarra

tango, 1925; de Domingo Greco e Juan A. Caruso.

Milonga del 900

milonga, 1933; de Sebastián Piana e Homero Manzi.

Milonga fina

tango, 1924; de José Servidio e Celedonio E. Flores.

Milonga sentimental

milonga, 1933; de Sebastián Piana e Homero Manzi.

Milongón

milonga, 1920; de Ambrosio Río.

Milonguera

tango, 1925 e 1929; de José M. Aguilar.

Milonguita

tango, 1920; de Enrique Delfino e Samuel Linning.

Mi madre querida

vidalita, 1912; de José Betinotti.

Mi manta pampa

zamba, 1923 e 1933; de Guillermo Barbieri.

Mi noche triste

tango, 1917 e 1930; de Samuel Castriota e Pascual Contursi.

Mi palomita

tonada, 1920; de Carlos Gardel e José Razzano.

Mi pañuelo bordao

tonada, 1922; de Ángel Greco e Francisco Mattino.

Mi primer gol

tango, 1933; de Horacio Pettorossi, Miguel Bonano e Alejandro Fattorini.

Mi querer

tango, 1925 e 1926; de Mario Canaro e Juan A. Caruso.

Mírala como se va

tonada, 1921; de Saúl Salinas.

Mi ranchito

canção, 1922; de Guillermo Barbieri.

Mi refugio

tango, 1923; de Juan c. Cobián e Pedro Numa Córdoba.

Misa de once

tango, 1929; de Juan Guichandut e Armando Tagini.

Mis espuelas

estilo, 1925; de Francisco Martino e Elías Regules.

Mis flores negras

pasillo, 1923 e 1933; de Félix Scolatti Almeyda e Julio Flores.

Mis perros

bambuco, 1919; de Carlos Gardel, José Razzano.

Misterio

canção, 1920; de Américo Chiriff, José Alonso y Trelles.

Misterio

tango, 1924; de Hugo R. Baralis e Carlos Camba.

Mi suegra no me quiere

gato, 1926; de Alberto H. Acuña e René Ruiz.

Mi tierra

zamba, 1920; de Cristino Tapia.

Mocosita

tango, 1926; de Gerardo Matos Rodríguez e Víctor Soliño.

Muchachita de Montmartre

tango, 1925; de Osvaldo Fresedo e José A. Saldías.

Muchachos, me caso

tango, 1927; de Luis Martini e Luis Roldán.

Muchachos, silencio

tango, 1930; de Juan Buscaglia e Alberto Ramponi.

Muñeca

tango, 1926; de Enrique Lomuto e L. J. de Tejería.

Muñeca brava

tango, 1929; de Luis Visca e Enrique Cadícamo.

Muñeca de carne

tango, 1927; de Juan B. Guido e F. Antonio Capone.

Muñequita

tango, 1920; de Francisco Lomuto e Adolfo C. Herschel.

Muñequita de lujo

tango, 1921; de Enrique Delfino e Pedro Numa Córdoba

Murmullos

tango, 1930; de Froilán Aguilar e Juan C. Patrón.

Naipe marcado

tango, 1933; de Ángel Greco.

Nelly

vals, 1928; de Héctor e Luis Bates.

Nena

tango, 1926; de Ciriaco Ortiz e Juan Carlos Bazán.

Nerón

shimmy, 1923; de Emilio Iribarne, Mario Valdéz e Cancio Millán.

Nido de amor

tango, 1923; de Samuel Castriota e Juan A. Caruso.

Noche de reyes

tango, 1927; de Pedro Maffia e Jorge Curi.

Noche fría

tango, 1926. de Carlos Gardel, José Razzano e José de Grandis.

Noches de Atenas

valsas, 1933; de Horacio Pettorossi.

Noches de Colón

tango, 1926; de Raúl de los Hoyos e Roberto Cayol.

Noches de Montmartre

tango, 1932; de Manuel Pizarro e Carlos C. Lenzi.

No le digas que la quiero

tango, 1924; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

No llore, viejita

tango, 1930; de José Scarpino e Julio Aparicio.

No llores mas

tango, 1927; de Ramón e Alejandro Gutierrez del Barrio.

No me tires con la tapa de la olla

tango, 1926; de Antonio Scatasso e Alberto Vacarezza.

Normiña

tango, 1926; de Eduardo Armani e Antonio Capone.

No te engañes, corazón

tango, 1928; de Rodolfo Sciamarella.

No te quiero más

tango, 1926; de Juan Baüer e Juan A. Estapé.

Noviecita mía

tango, 1928; de Antonio Polito e "A. Timarni".

Nubes de humo

tango, 1923; de Manuel Jovés e Manuel Romero

Nunca más

tango, 1924; de Francisco y Oscar Lomuto.

Ofrenda gaucha

estilo, 1929; de José M. Aguilar.

Ofrenda maleva

tango, 1931; de Guillermo Cavazza e Jacinto Font.

¡Oh, Paris!

foxtrote, 1924; de José Bohr e Juan A. Caruso.

¡Oh, penas mias!

tango, 1925; de Manuel Cuesta Silva.

¡Oiga... amigo!

tango, 1926; de Julio e Alfredo Navarrine.

Ojos maulas

tango, 1931; de Luis Bernstein e Alfredo Roldán.

Organito de la tarde

tango, 1925; de Cátulo Castillo e José González Castillo.

Oro muerto (Jirón porteño)

tango, 1926; de Julio Navarrine e Juan Raggi.

Oro y seda

tango, 1925; de Osvaldo Fresedo e Amadeo Canale.

Otario que andás penando

tango, 1932; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

Padre nuestro

tango, 1923; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

Padrino pelado

tango, 1930; de Enrique Delfino e Julio Cantuarias.

Páginas de amor

tango, 1927; de Luis Ricardi e José González Castillo.

Pajarito

tango, 1930; de "Dante A. Linyera".

P'al cambalache

tango, 1929; de Rafael Rossi e "Mario Castro".

Palermo

tango, 1929; de Enrique Delfino, Juan Villalba e Hermido Braga.

Palomita blanca

vals, 1930; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Pan

tango, 1932; de Eduardo Pereyra e Celedonio E. Flores.

Pan comido

tango, 1927; de Ismael Gómez e Enrique Dizeo.

Pa'qué más

tango, 1926; de José Ceglie e Atilio Supparo.

Pa'que te acordés

tango, 1925; de Francisco Lomuto e Andrés Seitún.

Paquetín, paquetón

tango, 1930; de Salvador Merico, Carlos Dedico e Germán Ziclis.

Para quererte nací

cifra, 1925 e 1933; de Francisco Martino e Juan Pedro López.

Parlez moi d'amour

canção, 1933; de Jean Lenoir.

Pasan las horas

vals, 1925; de Carlos Carnba.

Paseo de julio

tango, 1928 e 1929; de Emilio Fresedo.

Patadura

tango, 1929; de José López Ares e Enrique Carrera Sotelo.

Pato

tango, 1928; de Ramón Collazo.

Pedíme lo que queres

tango, 1925; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

Pensálo bien

tango, 1929; de Enrique López e Alberto Calvera.

Perdonada

tango, 1927; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Perdonáme, señor

tango, 1924; de Francisco Pracánico e Verminio Servetto.

Perdón, viejita

tango, 1925; de Osvaldo Fresedo e José A. Saldías.

Perfume de mujer

tango, 1927; de Juan J. Guichandut e Armando Tagini.

Pero hay una melena

foxtrote. 1924; de José Bohr.

Piedad

tango, 1928; de Carlos Percuocco e Luis de Biasse.

Pituca

tango, 1930; de Rogelio Ferreyra e Enrique Cadícamo.

Pobre amigo

tango, 1924; de Guillermo Barbieri e José Rial.

Pobre colombina

tango, 1927; de Virgilio Carmona e Emilio Falero.

Pobre corazoncito

tango, 1922; de Vicente Greco e Pedro Numa Córdoba.

Pobre corazón mio

tango, 1926; de Antonio Scatasso e Pascual Contursi.

Pobre chica

tango, 1925; de Osvaldo e Emilio Fresedo.

Pobre flor

estilo, 1912; de Carlos Gardel e Isabel Canavesi.

Pobre gallo bataraz

estilo, 1921 e 1930; de José Ricardo e Adolfo C. Herschel.

Pobre madre (A mi madre)

estilo, 1912 e 1920; de Carlos Gardel, José Razzano e Andrés Cepeda.

Pobre madrecita

tango, 1924; de Ángel Greco e Juan A. Caruso.

Pobre mi gaucha

cifra, 1928; de Ambrosio Río.

Pobre milonga

tango, 1923; de Manuel Jovés e Manuel Romero.

Pobre mi negra

zamba, 1921; de Carlos Gardel, José Razzano e Miguel d'Erico "Dorly".

Pobre muñequita

tango, 1925; de Emilio Iribarne, Víctor Troysi, Atilio Supparo e Emilio Sola.

Pobre paica

tango, 1920; de Juan C. Cobián e Pascual Contursi.

Pobre pato

tango, 1928; de Juan A. Ghirlanda e "Luis Garros Pé".

Pobres flores

tango, 1923; de Francisco Pracánico e Verminio Servetto.

Pobre vieja

tango, 1922; de Roberto Goyeneche.

Polvorín

tango, 1922; de Jose Martinez e Manuel Romero.

Pompas

tango, 1925 e 1927; de Roberto Goyeneche e Enrique Cadícamo.

Pordioseros

tango, 1930; de Guillermo Barbieri.

¿Por dónde andará?

tango, 1927; de Salvador Merico e Atilio Supparo.

Por el camino

tango, 1925; de José Bohr e José González Castillo.

Por el camino

zamba, 1928; de Carlos V.G. Flores e Benjamín Tagle Lara

Por el llano

tango, 1925; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Por ella

tango, 1925; de Luis Teisseire e Juan A. Caruso.

Por favor, dejáme

tango, 1932; de Rafael Ibáñez e Modesto Romero.

Porotita

tango, 1922; de Enrique Delfino e Antonio Viergol.

Por qué me das dique

tango, 1929; de Rodolfo Sciamarella e Luis A. Alonso.

Por qué no has venido

tango, 1926; de Pedro Maffia e Julio Navarrine.

¿Por qué soy reo?

tango, 1929; de Herminia y Juan Velich, Manuel Meaños.

Por que te quiero

tonada, 1920; de Cristino Tapia.

Por seguidora y por fiel

tango, 1930; de Ricardo I. Brignolo e Celedonio E. Flores.

Porteña del Rosedal

zamba, 1925; de Alfredo Pelaia.

Por tus ojos negros

rumba, 1933; de "Don Azpiazú", Alfredo Le Pera e Carlos Lenzi.

Por última vez

tango, 1925; de Carlos Pibernat e Francisco Bohigas.

Por una cabeza

tango, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Por un cariño

canção, 1927; de Gerardo Alcázar, Demon.

Por un tango

tango, 1924; de Guillermo Barbieri.

Poupée de Estambul

shimmy, 1924; de Frank Silver, Irbing Conn e Pedro Numa Córdoba.

Preciosa mía

tonada, 1923; de Alfredo Gobbi.

Preparate p'al domingo

tango, 1931; de Guillermo Barbieri e José Rial

Primavera de colores

estilo, 1924; de Carlos Gardel e José Razzano.

Primero campaneala

tango, 1930; de Anselmo Aieta e Enrique Dizeo.

Primero yo

tango, 1929; de Rafael Rossi e José Rial.

Príncipe

tango, 1924; de Anselmo Aieta, Rafael Tugols e Francisco García Jiménez.

Prisionero

tango, 1929; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Promesa

vals, 1933; de "Eddie Kay" e Pablo Osvaldo Valle.

Puentecito

tango, 1925; de José Servidio e Juan A. Caruso.

Puentecito de plata

tango, 1927; de Francisco Canaro e Pascual Contursi.

Puntana

zamba, 1917; de Carlos Gardel e José Razzano.

Puñadito de sal

pasodoble, 1926; de Nicolás Verona e "Lito" Meas.

¡Que fenómeno!

tango, 1929; de Anselmo Aieta e Enrique Dizeo.

Que has hecho de mi cariño (Royal Pigall)

tango, 1921; de Juan Maglio e José González Castillo.

Queja indiana

tango, 1927; de Juan C. Rodríguez e Juan M. Velich.

Quejas del alma

tango, 1925; de Guillermo Barbieri.

Quejas del alma

valsas, 1931; de Domingo J. Vivas e Juan F. Mazzaroni.

Qué linda es la vida

valsas, 1926; de Cristino Tapia.

Qué lindo es el shimmy

shimmy, 1926; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Qué lindo tiempo aquél

estilo, 1922; de Carlos Gardel e José Razzano.

Qué querés con esa cara (La guitarrita)

tango, 1920; de Eduardo Arolas e Pascual Contursi.

Querencia

cifra, 1931; de Américo Chiriff e Fernán Silva Valdéz.

Que se vayan

tango, 1929; de Francisco R. Canosa e Enrique Dizeo.

Qué suerte la del inglés

estilo, 1919; de Carlos Gardel, José Razzano e Alcides De Maria.

Que vachaché

tango, 1928; de Enrique Santos Discépolo.

Quien tuviera 18 años

tango, 1931; de Guillermo Barbieri.

Quimera

tango, 1933; de Juan M. González Prado, Luis Viapiana e Roberto Aubriot Barboza.

Ramona

valsas, 1928; de Mabel Wayne e Enrique Cadícamo.

Raza noble

tango, 1925; de Salvador Brupillo e Juan A. Caruso.

Recordando mi barrio

valsas, 1930; de José M. Ruffet.

Recordándote

tango, 1929; de Guillermo Barbieri e José De Grandis.

Recuerdo malevo

tango, 1933; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Refucilos

tango, 1928; de Micaela e Rodolfo Sastre.

Rencor

tango, 1933; de "Charlo", e Luis C. Amadori.

Reproche

tango, 1928; de Agustín Irusta e Roberto Fugazot.

Resignate, hermano

tango, 1928; de Guillermo Barbieri, José Ricardo e José Rial; com Ricardo e Barbieri.

Reyes del aire

shimmy, 1925; de José Bhor e Amadeo Canale.

Rie... payaso

tango, 1929; de Emilio Falero e Virgilio Carmona.

Riojana mía

vals, 1931; de Ambrosio Río.

Rosa de otoño

vals, 1923, 1928 e 1930; de Guillermo Barbieri e José Rial.

Rosal de amor

vals, 1930; de Ángel D. Riverol e Enrique P. Maroni.

Rosal viejo

canção, 1923; de Cristino Tapia.

Rosarito, la serrana

zamba, 1921; de Ambrosio Río.

Rosas de abril

vals, 1927; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Rosas rojas

rango, 1926; de Francisco Lomut e Andrés Seitún.

Rubias de Nueva York

foxtrote, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Rumores

canção, 1933; de Carlos Gardel, José Razzano e Francisco Restrepo Gómez.

Rumores

tango, 1926; de Carlos Gardel e José Razzano.

Sacate la caretita

tango, 1924; de Luis E. Cosenza, José Schumacher e Juan A. Caruso.

Salto mortal

tango, 1927; de Domingo J. Vivas e Juan F. Mazzaroni.

Salve, patria

estilo, 1925; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Sanjuanina de mi amor

tonada, 1919 e 1933; de Francisco Martino e Ángel Greco.

Se acabaron los otarios

tango, 1927; de Francisco Canaro, Luis Ricardi e Juan A. Caruso.

¿Se acuerdan muchachos?

tango, 1924; de Enrique Delfino e Pablo Suero.

Secreto

tango, 1933; de Enrique Santos Discépolo.

Se fue Mateo

tango, 1926; de Antonio De Biase e Carlos Bertolasco.

Seguí mi consejo

tango, 1929; de Salvador Merico e Eduardo Trongé.

Se llama mujer

tango, 1929; de Guillermo Barbieri e José Rial.

Senda florida

tango, 1928 e 1930; de Rafael Rossi e Eugenio Cárdenas.

Sentimiento gaucho

tango, 1925; de Francisco e Rafael Canaro, e Juan A. Caruso.

Señor

tango, 1926; de Enrique Maciel e Francisco Brancatti.

Serrana impía

zamba, 1929; de Salvador del Valle.

Se va, y se va

tonada, 1923; de Cristino Tapia.

Sevilla

pasodoble, 1929; de Enrique Delfino e Manuel Moreno.

Sientese, che hermano

tango, 1929; de Julio Guillén Barragán.

Siga el corso

tango, 1926, 1927 e 1928; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Silbando

tango, 1925 e 1930; de Cátulo Castillo, Sebastián Piana e José González Castillo.

Silencio

tango, 1933; de Horacio Pettorossi, Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Si me tendrá en su memoria

canção, 1921; de Saúl Salinas.

Sin madre

tango, 1924; de Alfredo Gobbi.

Si se salva el pibe

tango, 1933; de Francisco Pracánico e Celedonio E. Flores.

Si soy así

tango, 1933; de Francisco Lomuto e Antonio Botta.

Sobre el pucho

tango, 1923; de Sebastián Piana e José González Castillo.

Soledad

tango, 1934; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Solo se quiere una vez

tango, 1930; de Carlos V.G. Flores e F. Claudio Frollo.

Sol tropical

rumba, 1935; de Terig Tucci e Alfredo Le Pera.

Sombras

tango, 1924; de Francisco Pracánico e Verminio Servetto.

Sonia

balada rusa, 1925 e 1927; de Eugen Partos, Beda Fritz Loehner e Carlos Cappenberg.

Sonrisas

shimmy, 1927; de Esteban González e Eugenio Cárdenas.

Sonsa

tango, 1925; de Raúl de los Hoyos e Emilio Fresedo.

Soñando

tango, 1925; de Paquita Bernardo e Eugenio Cárdenas.

Sorpresa

tango, 1932; de Miguel Tanga e Juan B. Giliberti.

Sos de chiclana

tango, 1927; de Rafael Rossi, Alfredo e Julio Navarrine.

Soy una fiera

milonga, 1926; de Francisco Martino.

Suena guitarra querida

estilo, 1919 e 1933; de Carlos Gardel e José Razzano.

Sueño de juventud

vals, 1932; de Enrique Santos Discépolo.

Sueño marchito

tango, 1924; de Antonio Polito e "A. Timarni".

Sueño querido

tango, 1932 e 1933; de Ángel Maffia e Mario Batistella.

Sueños

tango, 1925; de Ciriaco Ortiz e Eugenio Cárdenas.

Sufra

tango, 1922; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

Sus ojos se cerraron

tango, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Taconeando

tango, 1931; de Pedro Maffia e Jose H., Staffolani.

Talán... talán...

tango, 1924; de Enrique Delfino e Alberto Vacarezza.

Tango argentino

tango, 1929; de Juan Maglio e Alfredo Bigeschi.

Tango porteño

tango, 1925; de Francisco Pracánico e Manuel Romero.

Tango, te cambiaron la pinta

tango, 1929; de "Richard Russo" e "Tabanillo".

Tan grande y tan sonso

tango, 1929; de Anselmo Aieta e Enrique Dizeo.

Tarde gris

tango, 1930; de Juan B. Guido e Luis Rubinstein.

Te aconsejo que me olvides

tango, 1928; de Pedro Maffia e Jorge Curi.

¿Te acordas?

zamba, 1927; de Carlos Gardel, José Razzano, e Nicodemo Galíndez.

Te fuiste, hermano

tango, 1927; de Alberto Tavarozzi e Eugenio Cardenas.

Tefuiste... ja...ja...

tango, 1929; de Gerardo Matos Rodríguez e Juan B. A. Reyes.

Tendrás que llorar

vals, 1923; de Cristino Tapia.

Tenemos que abrírnos

tango, 1933; de Alberto H. Acuña e Agustín Irusta.

Tengo miedo

tango, 1928 e 1929. De José M. Aguilar e Celedonio E. Flores.

Te odio

tango, 1929; de Francisco Pracánico e Celedonio E. Flores.

Tesoritol

tango, 1924; de Adolfo R. Avilés e Juan A. Caruso.

Tiempos viejos

tango, 1926; de Francisco Canaro e Manuel Romero.

Tierra del fuego

tango, 1923; de Francisco Lomuto.

Tierra hermana

tango, 1927; de Guillermo Barbieri e Eugenio Cárdenas.

Tierrita

tango, 1923; de Agustín Bardi e Juan A. Caruso.

Titiriteros

tango, 1930; de Salvador Merico e Eduardo Béccar.

Todavía hay otarios

tango, 1928; de Manuel Pizarro e Héctor N. Behery.

Todo corazón

tango, 1924; de Julio De Caro e José M. Ruffet.

Tomo y oblico

tango, 1931; de Carlos Gardel e Manuel Romero.

Tortazos

milonga, 1930; de Luis Casaravilla Sienna, José Razzano e Enrique Maroni.

Trago amargo

tango, 1926; de Rafael Iriarte, Julio Navarrine.

Traicionera

tango, 1928; de Juan A. Ghirlanda e "Luis Garros Pé".

Tranco a tranco

tango, 1924; de Juan Maglio e Juan A. Caruso.

Trapito

tango, 1925; de José e Luis Servidio, e Eugenio Cárdenas.

Tras cartón

tango, 1929; de Anselmo Aieta e Santiago Adamini.

Trenzas negras

tango, 1929; de José M. Aguilar.

Trianera

pasodoble, 1929; de Anselmo Aieta e Ginés Miralles.

Triste entrerriano

triste, 1923; de José Ricardo e Domingo Lombardi.

Tristeza gaucha

estilo, 1927; de Juan Sarcione.

Trovas

tango, 1931; de Guillermo Barbieri e Ángel D. Riverol.

Tucumana

zamba, 1924; de Enrique Delfino e Alfredo Navarrine.

Tu diagnóstico

valsas, 1922 e 1933; de José Betinotti.

Tu mirada

tango, 1926; de Juan Rosito e Eugenio Cárdenas.

Tus besos fueron míos

tango, 1926; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Tus violetas

tango, 1925; de Guillermo Barbieri.

Tutankamon

cameltrote, 1924; de José Bohr e Cancio Millán.

Tu vieja ventana

valsas, 1923 e 1927; de Guillermo Barbieri e Ambrosio Río.

Tuyo

tango, 1925; de Rolando Angeletti

Una lágrima

tango, 1926 e 1930; de Nicolás Verón e Eugenio Cárdenas.

Una noche en "El Garrón"

tango, 1925; de Manuel Pizarro e "Luis Garros Pé".

Un año más

tango, 1930; de Joaquín Barreiro e Antonio Casciani.

Una pena

tango, 1923; de Adolfo Rosquellas e Arturo Albert.

Una rosa para mi rosa

canção, 1917 e 1933; de Saúl Salinas.

Una tarde

tango, 1927; de Agesilao Ferrazano, Julio F. Pollero e Benjamin Tagle Lara.

Un bailongo

milonga, 1922; de José Ricardo e Andrés Cepeda.

Uno y uno

tango, 1929; de Julio Fava Pollero e Lorenzo Traverso.

Un tropezón

tango, 1927; de Raúl de los Hoyos e Luis Bayón Herrera.

Valencia

pasodoble, 1926; de José Padilla e Roberto Cayol.

Ventanita de Arrabal

tango, 1927; de Antonio Scatasso e Pascual Contursi.

Ventarrón

tango, 1933; de Pedro Maffia e José H. Stafoflani.

Victoria

tango, 1929; de Enrique Santos Discépolo.

Vida amarga

tango, 1927; de Pascual Mazzeo e Eugenio Cárdenas.

Vieja recova

tango, 1930; de Rodolfo Sciamarella e Enrique Cadícamo.

Viejecita mía

tango, 1923; de Carlos Marcucci e Enrique Dizeo.

Viejo amor

tango, 1926; de Egidio Pitaluga e Horacio Zuviría Mansilla.

Viejo jardín

vals, 1930; de Antonio Cerazo e Virgilio San Clemente.

Viejo rincón

tango, 1925 e 1930; de Raúl De los Hoyos e Roberto Cayol.

Viejo smocking

tango, 1930; de Guillermo Barbieri e Celedonio E. Flores.

¡Viva la patria!

tango, 1930; de Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez.

Volveme el cariño

zamba, 1925; de Emilio Irbarne e Atilio Supparo.

Volvé mi negra

tango, 1927; de José M. Rizzutti e José A. Diez Gómez.

Volver

tango, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Volvió una noche

tango, 1935; de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera.

Ya canta el gallo

zamba, 1917; de Félix Scolatti Almeyda.

Ya pa' qué

tango, 1926; de Rafael Iriarte e Atilio Supparo.

Y era buena

tango, 1927; de Virgilio R. Carmona.

Yira... yira...

tango, 1930; de Enrique Santos Discépolo.

Yo beso vuestra mano, señora

canção, 1929; de Erwin, Rotter, Luis Rubinstein.

Yo nací para ti, tu serás para mí

foxtrote, 1930; de Nacio Herb Brown, Arthur Freed e Enrique Cadícamo.

Yo no puedo vivir sin amor

shimmy, 1922; de Gastón Garaboché, Freed Pearly e Antonio Viergol.

Yo no sé qué me han hecho tus ojos

vals, 1931; de Francisco Canaro.

Yo sé hacer

cifra, 1912; de Carlos Gardel, José Razzano e Andrés Cepeda.

Yo también como tú

tango, 1929; de Hurnberto Giampietro e Diego Larriera Varela.

Yo te bendigo

tango, 1925 e 1926; de Juan de Dios Filiberto e Juan Bruno.

Yo te perdono

tango, 1927; de Roberto Goyeneche e Enrique Cadícamo.

Yo tuyo soy, tuyo es mi amor

vidalita; de Francisco Canaro e Juan A. Caruso.

Y reías como loca

tango, 1927; de Eduardo Pereyra e José A. Ferreyra.

Y se la ves dale um beso

tango, 1927; de Carlos Camba.

Zorro gris

tango, 1921; de Rafael Tuegols e Francisco García Jiménez.