

Nacionalismo e ufanismo na Argentina e no Brasil dos anos 1920 e 1930 através da trajetória artística de Carlos Gardel e Carmen Miranda

Nationalism and patriotism in Argentina and Brazil in the 1920's and in the 1930's through the artistic careers of Carlos Gardel and Carmen Miranda

Alessander Kerber¹

alekerber@feevale.br

Resumo. Neste trabalho, proponho uma análise da participação de Carlos Gardel e Carmen Miranda na construção e exaltação das identidades nacionais na Argentina e no Brasil focalizando o nacionalismo em suas músicas e filmes. Para tanto, apresento o referencial teórico utilizado para tal análise e relaciono a trajetória artística de ambos os artistas com o contexto histórico em que se tornaram ídolos nacionais, especialmente com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas. Por fim, analiso representações que remetem ao nacionalismo em algumas das canções interpretadas pelos artistas.

Palavras-chave: Carlos Gardel, Carmen Miranda, representação, identidade nacional, Argentina, Brasil.

Abstract. The article analyzes the participation of Carlos Gardel and Carmen Miranda in the construction and exaltation of the Brazilian and Argentine national identities focusing on the nationalism in their songs and movies. For that purpose, it introduces the theoretical framework used in the analysis and relates their artistic careers with the historical context in which they became national idols, especially with development of the mass media. Finally, it analyzes representations that show the nationalism present in some songs of both artists.

Keywords: Carlos Gardel, Carmen Miranda, representation, national identity, Argentina, Brazil.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor e pesquisador do Centro Universitário FEEVALE.

² Este estudo parte de desdobramentos a partir de minha tese de doutorado (Kerber, 2007) e dissertação de mestrado (Kerber, 2002a)

No presente trabalho, proponho uma análise da representação e legitimação do nacionalismo, entendido como exaltação e valorização da identidade nacional, nas músicas e imagens de Carmen Miranda e Carlos Gardel, entre as décadas de 1920 e 1930². Início articulando o referencial teórico que utilizo para tal análise com as possibilidades de comparação entre os casos de Carmen e Gardel e, a seguir, relaciono-o ao contexto de emergência dos meios de comunicação, especificamente a indústria fonográfica e o rádio, no Brasil e na Argentina,

fundamentais em transformar estes dois artistas em ídolos nacionais. Por fim, analiso algumas das fontes que utilizei em minha tese, mais especificamente para identificar a forma como foi exaltada e tomada de forma ufanista a identidade nacional na obra de ambos os artistas.

Possibilidades de comparação entre os casos de Carlos Gardel e Carmen Miranda

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 1910 e 1920, na Argentina, e nos anos 1920 e 1930, no Brasil. Neste contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornam ídolos nacionais. Alguns destes artistas, justamente por circular entre vários meios culturais distintos, participaram como mediadores do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional. No caso de Carmen e Gardel, além de mediadores, ambos se apresentaram como representantes das duas nações e apresentaram uma versão valorizada e ufanista das identidades nacionais.

Carmen e Gardel foram os cantores populares de maior sucesso, dentro de seus respectivos países. Além disso, eles tiveram, também, um grande sucesso em suas trajetórias internacionais, as quais foram divulgadas no Brasil e na Argentina, sendo este outro elemento de importância para a construção das identidades nacionais. Como grandes ídolos populares, divulgavam idéias, sím-

bolos, estereótipos, que eram consumidos por grande parte da população e atuavam na própria construção identitária desta. Além disso, ambos os artistas apresentavam-se como representantes das nações mencionadas e, neste sentido, estabeleceram um diálogo, entre as representações³ do imaginário social, participando das negociações sobre as identidades nacionais nos dois países⁴.

O sucesso de Carmen e Gardel mostra a dimensão da importância destes casos na construção da identidade de seu público⁵. Apenas para citar alguns exemplos deste sucesso, a música “Tahi”, lançada por Carmen no início de sua carreira, em 1930, vendeu 35 mil cópias em discos, constituindo-se na maior vendagem discográfica da história do Brasil até aquele momento⁶. 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 (in Cardoso Júnior, 1978, p. 383).⁷

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. Desde 1924, quando ainda fazia apresentações junto ao cantor José Razzano, já se apresenta esta associação. 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 inimi-

³ Para este estudo, baseio-me, especialmente, nas discussões sobre representações propostas por Bourdieu (1989, 1996) e Chartier (1990, 2002). Este último autor, ao analisar a construção de identidades, tidas como uma forma de representação, aponta para as perspectivas que a história cultural trouxe a esta questão, diferenciadas de duas visões existentes anteriormente: uma que as via como resultado de imposições de representações e resistências contra estas, outra que as via como exibição de uma unidade construída a partir de um grupo. O autor afirma: “[...] Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (Chartier, 2002, p. 73).

⁴ Desta forma, as fontes utilizadas para esta pesquisa são as canções gravadas por Carmen e Gardel, que são em número de 281 e 930, respectivamente. Parte das gravações originais de ambos os artistas não foi conseguida para ser ouvida. Contudo, a compilação de todas as letras de Gardel foi realizada por vários autores e, aqui, utilizo a grafia apresentada por Arias e Capristo (2003, 2004, 2005) enquanto que utilizo a grafia das letras de Carmen apresentada por Cardoso Júnior (1978). Também, como fontes secundárias, analisamos os filmes que contaram com a participação de ambos, os quais nos dão importantes subsídios sobre a performance destes artistas.

⁵ 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 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 (1990), 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 (Dart, 1990, p. 4). 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. 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 pelos principais compositores da época (com a exceção significativa de Noel Rosa) 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.

⁶ Esta informação é repetida em diversas biografias de Carmen, como as de Cardoso Júnior (1978), Gil-Montero (1989), Mendonça (1999) e Castro (2005). O biógrafo Ruy Castro estima que esta vendagem seria equivalente a 3 milhões e meio de cópias nos dias atuais (Castro, 2005, p. 53). O mesmo autor aponta para o fato de ser Carmen a maior vendedora de discos do Brasil dos anos 1930.

⁷ Além disso, 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 1930, como associada à identidade nacional, sendo chamada de “cantora do it verde-amarelo”. Neste sentido, várias reportagens a vinculavam ao caráter nacional.

table gusto, todo el cancionero típico porteño y folklorista argentino” (in Peluso e 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 “Tahi”, Gardel teve uma “explosão” de sucesso no início de sua carreira com a canção “Mi noche triste”, tango de Samuel Castriota e Pascual Contursi, gravado em 1917. Esta canção teve tanta importância que é considerada como um marco de uma nova fase na história do tango⁸.

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 lunfardo, 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 médula. Su permanente afición por el mate (el té paraguayo tan popular entre los argentinos) y por las carreras hípias también eran rastros indelebles de sus orígenes porteños. Desde luego nacido en otra parte, pero en todo caso lo hacía aun más típico de la ciudad (Collier, 1988, p. 35).

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 afirma Bloch (1963, p. 19), que define como necessário, na escolha de sociedades para comparação, serem “[...] 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, ao menos parcialmente, a uma origem comum”⁹.

Esta diferenciação cronológica justifica-se tanto pela trajetória artística de Gardel e Carmen quanto pelo contexto histórico específico em que se inserem os dois artistas, tendo em vista que houve, na Argentina, um desenvolvimento e massificação dos meios de comunicação de massas um pouco anterior ao caso brasileiro. Também, houve uma diferença cronológica entre Brasil e Argentina em relação a um processo de emergência política de segmentos sociais excluídos. Este elemento será enfocado no final do presente artigo, pois esta emergência esteve ligada ao processo de afirmação e exaltação do nacionalismo. Como demonstram estudos recentes, na Argentina e no Brasil as elites tradicionais são obrigadas a incluir politicamente segmentos sociais excluídos a partir da vitória eleitoral de Hipólito Yrigoyen, em 1916, e da Revolução de 1930, respectivamente (Wasserman, 2002). Esta transformação no Estado tem influência sobre as lutas simbólicas no processo de definição das representações das identidades nacionais. Esta influência, contudo, não pode ser tomada como uma via de mão única. Como se apresenta no trabalho de Paranhos (1999), havia uma complexa rede de relações, diálogos e negociações entre o Estado e diversos segmentos sociais na emergência da ideologia do trabalhismo no Brasil. Grande complexidade também se mostra presente na construção das identidades nacionais e na valorização das mesmas tanto nos casos argentino e brasileiro.

Além disso, esta demarcação cronológica, na qual se insere a trajetória artística analisada de Carmen e Gardel, encontra-se dentro do período Entre-Guerras (1918-1939). Hobsbawm (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.

Os meios de comunicação, representações, nacionalismo e identidade nacional na Argentina e no Brasil

Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca

⁸ 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.

⁹ Desta forma, a história comparada consiste em buscar semelhanças e diferenças que apresentam duas séries de natureza análoga, tomadas de meios sociais distintos.

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 produz (Chartier, 1990, p. 17).

O surgimento do imaginário que constitui as nações 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, de “lutas de representações”, em que vários agentes influenciam num jogo de poder que define as representações desta identidade nacional.

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação. Utilizo 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 (Anderson, 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.

Cabe, aqui, mencionar que a identidade nacional pode ser exaltada, valorizada, tratada de forma ufanista ou desvalorizada, entendida como um fardo a ser carregado. É nesta valorização ou desvalorização que se manifesta, mais claramente, influência da esfera política e ideológica sobre as representações da identidade nacional¹⁰.

Anderson (1989) 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. Enquanto que estas últimas categorias estariam mais diretamente ligadas à ideologia política, as primeiras aproximam-se de uma construção mítica – com sua narrativa acerca da fundação através de uma série de heróis – tomada não em oposição à realidade, mas como uma forma de representação desta como propõe Eliade. Ao enfocar “os mitos no mundo moderno”, este autor aponta para o fato da “intelligentsia” das nações modernas buscarem mitos heróicos em sua construção (Eliade, 2006, p. 156-158)¹¹.

No âmbito da noção de heróis, entramos nessa 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 lutas de representações presentes nas sociedades brasileira e argentina. Apresentando-se como representantes das identidades nacionais, estes artistas pretendiam ligar-se a uma construção mítica, como heróis defensores destas, e assim foram percebidos por grande parte de seu público.

Enfocando, especificamente, o caso brasileiro, Chauí (2000) 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

¹⁰ Pesavento (1994, p. 165), baseando-se nas reflexões de Chartier, aponta a distinção entre elementos que compõem as representações. Afirma ela que as representações contêm um “fio terra” que lhes dão credibilidade, mas, também, um componente de intencionalidade, de manipulação do que se poderia chamar “ilusão do espírito”, ou ideologia, ao mesmo tempo que uma dimensão de sonho, de desejo, de vir-a-ser, de inconsciente coletivo que todas as sociedades elaboram.

¹¹ Ao diferenciar mito e ideologia, Bourdieu (1989, p. 10) afirma que “[a]s 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”.

para serem resolvidos no nível da realidade. Ao utilizar a expressão mito fundador, a autora identifica um tipo de construção imaginária que dá início simbólico a algo (no caso, a identidade nacional brasileira). 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 deste trabalho, esta utilização é especialmente importante, tendo que se estava, tanto no Brasil quanto na Argentina, em um momento de renegociação das identidades nacionais, de redefinição de seus símbolos e, conseqüentemente, de suas relações de poder.

Analisando o período varguista, a autora aponta para o poder de mobilização do mito numa sociedade “tomada” pelos meios de comunicação de massas, e podem ser utilizados tanto nas mobilizações políticas quanto nas para o consumo (Chauí, 2000, p. 86). Os meios de comunicação de massas foram fundamentais na construção destes elementos simbólicos das nações. Eles tiveram 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.

No Brasil, as primeiras experiências com rádio datam de 1922, enquanto a sua massificação data da década de 1930, justamente durante 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 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 (Haussen, 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 convirtiendo 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 [...] (Collier, 1988, p. 101).

Enquanto a década de 1920 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 1930 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).

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.

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 (Barsky e Barsky, 2004, p. 361).

Gardel teve suas primeiras apresentações no rádio a partir de 1924, ainda na companhia de Razzano. No Brasil, a radiodifusão também se iniciou pouco depois. Em 1923, o rádio foi inaugurado no Rio de Janeiro. Inicialmente, sua programação 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.

Neste sentido, Carmen e Gardel estavam precisamente desenvolvendo suas carreiras no momento da emergência do rádio e da indústria fonográfica em seus países. Esse foi um elemento fundamental para o fato de ambos terem se apresentado como representantes e defensores das nações brasileira e argentina e terem sido percebido desta forma por grande parte de seu público.

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 desta última gravadora.

Carmen gravou pela Brunswick. 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 “Tahi”, que Carmen teve seu “estrelato”.

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”¹², 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.

Carlos Gardel, Carmen Miranda e a exaltação do nacionalismo argentino e brasileiro

Carmen e Gardel circulavam num contexto histórico de grande exaltação das identidades nacionais. Além de se definirem como brasileira e como argentino, em

diversas mídias analisadas nesta pesquisa, percebe-se que eles vão além: se afirmam como representantes e exaltam estas nações. Neste sentido, apesar de estes artistas não serem criação ideológica do Estado, foram, em alguns casos, apoiados e mesmo utilizados por este.

Assim, Carmen foi apontada como meio da “Política da Boa Vizinhança” entre o Brasil e os Estados Unidos, nos estudos 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 Propaganda não teria pago a ida do Bando da Lua para acompanhar a cantora 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.

Carmen ainda estava no Brasil na época de emergência do “samba-exaltação”. Neste sentido, são frequentes, 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...*

¹² Utilizando a expressão empregada por Mendonça (1999, p.12) referindo-se a Carmen.

*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...*
(Greco in Arias e Capristo, 2003, p. 231).

Perceba-se o ufanismo presente nesta música. A pátria Argentina é o ente para a qual Gardel oferece seu coração e sua vida. As afirmações feitas na letra desta música dialogam com a própria condição do artista. Quando perguntado sobre sua real nacionalidade por um jornalista, Gardel respondia: “Mi patria es el tango” (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 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 desconhecido¹³. 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 nascimento¹⁴ 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.

A exaltação e valorização da nação argentina é freqüente na obra de Gardel. Outra canção, gravada por ele em 1925, chamada “Salve, Patria”, de Eugenio Cárdenas e Guillermo D. Barbieri, dizia:

*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 bizarria,
poner en mi alma bravía
que las verdades no teme
la bravura de tu Güemes
y el verbo de Echeverria...*

*Patria, que en mayo, tu anhelo
de libertad coronaste,
y que tu enseña elevaste
majestuosamente al cielo,
quiero cantarle a tu suelo
de donde 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*
(Cárdenas e Barbieri in Arias e Capristo, 2003, p. 239).

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*

¹³ Oreja (1999, p. 18). transcreve o documento oficial de registro de nascimento de Gardel.

¹⁴ 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 (1988, p. 89-90), 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”

*y como ayer, el inmortal, mil ochocientos diez;
salí 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 arrebatár,
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.
Orgulloso de ser argentino,
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 tiño tu pabellón la sangre juvenil,
haciendo más glorioso nuestro grito varonil
(Jiménez in Arias e Capristo, 2004, p. 660).*

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 “triunfal 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, 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 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 podem ser remetidos à ilusão de um amor ou valorização de outras pátrias, quando, na verdade, a única verdadeira é a Argentina. Também, no filme “Tango Bar”¹⁵, que se passa, na maior parte, em um navio, Gardel sente

saudade de sua “terra” e interpreta “Lejana tierra mia”, referindo-se à Argentina.

Carmen, bem no começo de sua carreira, em 1930, 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
(Montenegro in Cardoso Júnior, 1978, p. 311).*

Esta canção parece ser precursora 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”
(Carvalho e Mariano in Cardoso Júnior, 1978, p. 352).*

¹⁵ Dirigido por John Reinhardt, na Paramount, em 1935.

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.

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, ginha 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 simplemente: teu amor me desacata!*

*Que habla castellano e num fandango
o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!
(Regis in Cardoso Júnior, 1978, p. 414).*

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 1930, uma boa colocação no cenário internacional, além de servir de modelo de comparação por ser a maior nação com a qual o país fazia fronteira.

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.

Buscando o porquê disso, como observei no artigo “Entre o samba e o tango: Carmen Miranda, o nacionalismo e a definição da alteridade brasileira frente à América Latina dos anos 1930” (Kerber, 2002b, p. 199), pode-se identificar 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.

Especialmente a partir do Estado Novo, o governo passou a intervir diretamente sobre as letras das músicas populares, promovendo o ufanismo e a exaltação da nação, 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 (Capelato, 1998, p. 115).

Neste contexto, percebe-se um aumento do número de músicas interpretadas por Carmen que apresentam elementos ufanistas. Uma das principais formas, presentes nas canções interpretadas por Carmen, para valorizar de forma ufanista a identidade nacional brasileira é a afirmação constante de amor ao Brasil. Um exemplo disso se

dá em canções em que Carmen afirma o desejo de aqui permanecer. Isso ocorre, por exemplo, 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
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
(Petersen in Cardoso Júnior, 1978, p. 432).*

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
(Ribeiro e Vermelho in Cardoso Júnior, 1978, p. 434).*

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 fã[s] [...]
(Alvez e Homem in Cardoso Júnior, 1978, p. 465).*

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. Desta forma, percebe-se que houve um processo de identificação entre Carmen Miranda, Carlos Gardel e as identidades nacionais dos países de que se tornaram representantes. Paralelamente, estes artistas se colocaram no lugar que o imaginário social lhes conferiu e manifestaram um exacerbado nacionalismo, mesmo não tendo, ambos, nascido nos países que representaram (ocultando ou se burlando esta informação de diversas formas).

O ufanismo nacional legitimado a partir das identidades populares

A questão da relação entre as identidades nacionais e as identidades populares na obra de Carmen e Gardel merece um estudo específico, tal a complexidade que se estabeleceu esta relação. No presente trabalho, contudo, ao focar o nacionalismo, observo que sua afirmação justificou-se, freqüentemente, na obra destes intérpretes, através da tomada de representações de identidades populares como representações da identidade nacional.

Este fato se explica em grande parte pelas mudanças políticas ocorridas em ambos os países na época enfocada. 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. Junto à explosão de estrelato de Carmen, aconteceu a Revolução de 1930. 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.

Tanto por esta fragilização das elites tradicionais, quanto pelo medo da questão social, tendo em vista o que

aconteceu na 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 organizado todo um pensamento que valorizava o trabalho e tentava reduzir ao mínimo a pobreza. Baseando-se no mesmo argumento, Romero, referindo-se à Argentina de Yrigoyen, afirma:

La impresión de la revolución mundial era inminente 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 árbitro entre las partes (Romero, 1994, p. 51).

Na Argentina, diferentemente do Brasil, não houve uma revolução, mas uma vitória eleitoral. O governo de Yrigoyen, na Argentina (1916-1922) inaugurou, também, 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. 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 ambos¹⁶.

Em nível do imaginário, há uma emergência de grupos populares. Este processo 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. 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.

Tanto o samba quanto o tango formaram-se em meio a segmentos populares e excluídos das sociedades brasileira e argentina. Nos anos 1930, inicia-se a definição do samba como representante do Brasil. Ele passa a não mais representar apenas a cultura do morro ou dos negros, mas toda a nacionalidade. É por isso que Renato Ortiz (2001) afirma que os negros tiveram que procurar outro estilo musical na definição de sua identidade étnica, já que o samba representa não mais apenas os negros, mas toda a nação¹⁷.

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 crioulo argentino, da habanera, estilo trazido pelos espanhóis, além de influências negras, especialmente rítmicas. Apesar da não-definida origem étnica do tango, sua origem de classe é mais precisa. 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 (Collier, 1988, p. 75).

Carmen Miranda e Carlos Gardel utilizaram, em suas músicas, a vitória simbólica do samba e do tango no cenário musical brasileiro e argentino como uma forma de legitimar a valorização das identidades nacionais. Os dois artistas 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, 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*

¹⁶ 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. Obviamente, porém, que o caráter popular no governo Yrigoyen não foi tão explícito quanto no posterior governo Perón.

¹⁷ Hermano Vianna (1995), em “O mistério do samba”, diferentemente de Renato Ortiz, analisa o samba não como tendo origem definidamente entre os negros, mas como já tendo nascido miscigenado. Afirma ele que o samba se originou através de uma circulação cultural em que se misturaram elementos da musicalidade negra e branca.

*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 doutores 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*
(Valente in Cardoso Júnior, 1978, p. 372).

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.

Em 1939, num momento fortemente influenciado pela aversão estatal à figura do malandro, foi gravada “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”.

A cantora mais famosa do Brasil, identificada com o Rio de Janeiro, nessa música passava a se apresentar vestida com os trajes típicos das negras da Bahia. Na verdade, a imagem de baiana construída por Carmen não foi uma cópia fiel das baianas que vendiam comidas em Salvador. Ela selecionou alguns elementos dos trajes dessas baianas e acrescentou outros. Foi algo muito chocante para a época: uma cantora que sempre havia se vestido dentro das tendências da moda urbana do Rio de Janeiro, nesse momento construiu um figurino totalmente distinto. Mais impressionante ainda foi o resultado disso. Segundo a biógrafa Martha 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 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 (Gil-Montero, 1989, p. 85).

Sendo assim, parece haver uma resposta positiva do povo do Rio de Janeiro em relação à baiana que Carmen criara. Isso mostra que essas representações regionais da Bahia não encontraram oposição dos cariocas, o que favoreceu a sua emergência como símbolos nacionais. Em outras palavras, a imagem transmitida foi acolhida pelos receptores, tendo a representação atingido seus objetivos. Evidentemente que o sucesso internacional da figura de baiana de Carmen foi um elemento que influenciou na legitimação desta como símbolo nacional. Porém, se não tivesse aceitação dentro do próprio país, ela não teria como se afirmar como nacional.

Contudo, não podemos esquecer que a baiana estilizada de Carmen Miranda não era idêntica à original da Bahia, mas uma montagem na qual 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).

Carmen fez uma série de alterações na composição da baiana: fios de contas no pescoço, o abdômen nu, o uso de muitas cores vistosas e um turbante com duas cestinhas cheias de frutas que ela tinha visto na Casa Turuna, na Avenida Passos. Na leitura que realizei desta imagem (Kerber, 2005), concluí que as alterações feitas por Carmen na sua baiana 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 pujantemente colorida, não se deveria 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, nas letras de suas canções, exaltava a nação argentina através de representações populares. No tango “Tango argentino”, de Alfredo Bigeschi e Juan Maglio, 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 em 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 este tango em 1929, cuja letra dizia:

*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...
(Bigeschi e Maglio in Arias e Capristo, 2004, p. 601).*

Nesta canção, a associação entre representações de identidades populares e o nacionalismo 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 do que isso, Gardel utiliza a vitória simbólica do tango como uma forma de legitimar a valorização da identidade nacional argentina.

Porém, mais frequentemente do que entre as canções interpretadas por Carmen, as de Gardel falam sobre o sofrimento da população excluída, do subúrbio. 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 e apresentar o sofrimento e trajetória destes segmentos como justificativa

para a exaltação da nação. Uma das explicações para isso é o fato do sofrimento, por variados motivos (a perda da mãe, do amor, a saudade da terra onde nasceu), ser um dos temas mais recorrentes do tango, diferentemente do que ocorre em relação ao samba. Contudo, o que se observa no caso de Gardel, especialmente em suas turnês internacionais, é uma associação entre sua imagem e a identidade nacional argentina valorizada através do sofrimento dos segmentos populares, que sobreviveram heroicamente a diversas dificuldades.

A imagem criada por Gardel colocava-o, frequentemente, como representante de algum grupo popular. Gardel persiste, no decorrer de sua carreira, em diversas letras de suas canções e em diversas imagens veiculadas dele, apresentando-se como trabalhador do campo através da imagem do “gaucho”, 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. As dificuldades vivenciadas por estes grupos apresentam-se como justificativa para exaltação da nação.

Nem Carmen nem Gardel são criações do Estado. Contudo, ambos se apresentaram em suas imagens e músicas, e deixaram isto explícito nos depoimentos que deram à imprensa, como representantes das identidades nacionais do Brasil e da Argentina, construindo uma versão acerca das mesmas amplamente divulgada através do rádio, da indústria fonográfica e do cinema. Tendo sido os artistas mais famosos e mais significativos também internacionalmente na definição de representações sobre ambas as nações, utilizaram-se de diversas estratégias para exaltar, de forma ufanista, em diversas músicas, as nações que se propunham a representar. O próprio nacionalismo expresso na obra de ambos os artistas pode ser considerado um dos motivos pelos quais o imaginário social tendeu a aceitá-los e referendá-los como representantes nacionais.

Referências

- ANDERSON, B. 1989. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 191 p.
- ARIAS, P.E.; CAPRISTO, L. 2003. *Carlos Gardel, compilación poética: estudio cronológico. 1ª Parte: 1912-1925*. Buenos Aires, Corregidor, 404 p.
- ARIAS, P.E.; CAPRISTO, L. 2004. *Carlos Gardel, compilación poética: estudio cronológico. 2ª Parte: 1926-1930*. Buenos Aires, Corregidor, 754 p.
- ARIAS, P.E.; CAPRISTO, L. 2005. *Carlos Gardel, compilación poética: estudio cronológico. 3ª Parte: 1931-1935*. Buenos Aires, Corregidor, 893 p.
- BARSKY, J.; BARSKY, O. 2004. *Gardel: La biografía*. Buenos Aires, Editora Argentina, 943 p.
- BLOCH, M. 1963. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In: *Melanges Historiques*, Paris, Sevpén, p. 16-40.

- BOURDIEU, P. 1989. *O poder simbólico*. Lisboa, Bertrand/Difel, 311 p.
- BOURDIEU, P. 1996. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo, EDUSP, 188 p.
- CAPELATO, M.H.R. 1998. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, Papirus, 311 p.
- CARDOSO JÚNIOR, A. 1978. *Carmen Miranda: A cantora do Brasil*. Edição particular do autor, 496 p.
- CASTRO, R. 2005. *Carmen: Uma biografia*. São Paulo, Cia. das Letras, 597 p.
- CHARTIER, R. 1990. *A história cultural*. Lisboa, Bertrand/Difel, 244 p.
- CHARTIER, R. 2002. *À beira da falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 277 p.
- CHAUÍ, M. 2000. *Brasil: Mito fundador da sociedade autoritária*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 103 p.
- COLLIER, S. 1988. *Carlos Gardel – su vida, su música, su época*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 343 p.
- DART, T. 1990. *Interpretação da música*. São Paulo, Martins Fontes, 145 p.
- ELIADE, M. 2006. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 179 p.
- GARCIA, T.C. 1999. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. *Questões e Debates*, 16(31):67-94.
- GIL-MONTERO, M. 1989. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro, Record, 316 p.
- GOMES, A. de C. 1999. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: D. PANDOLFI (org.), *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, FGV, p. 53-71.
- HAUSSEN, D.F. 2001. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 152 p.
- HOBBSAWM, E. 1990. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 230 p.
- KERBER, A. 2002a. *O que é que a babiana tem? – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30*. São Leopoldo, RS. Dissertação de Mestrado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 149 p.
- KERBER, A. 2002b. Entre o samba e o tango: Carmen Miranda, o nacionalismo e a definição da alteridade brasileira frente à América Latina dos anos 30. *História UNISINOS*, 6(5):189-203.
- KERBER, A. 2005. 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*, 7(10):121-132.
- KERBER, A. 2007. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. Porto Alegre, RS. Tese de doutorado. UFRGS, 315 p.
- MATAMORO, B. 1971. *Carlos Gardel*. Buenos Aires, CEAL, 215 p.
- MENDONÇA, A.R. 1999. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro, Record, 209 p.
- MOURA, G. 1984. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo, Brasiliense, 92 p.
- OREJA, P.F. 1999. *Carlos Gardel. Um mito de los argentinos*. Buenos Aires, Corregidor, 165 p.
- ORTIZ, R. 2001. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 148 p.
- PARANHOS, A. 1999. *O roubo da fala: Origens da ideologia do trabalho no Brasil*. São Paulo, Boitempo Editorial, 231 p.
- PELUSO, H.; VISCONTI, E. 1998. *Carlos Gardel y la prensa mundial*. Buenos Aires, Corregidor, 385 p.
- PESAVENTO, S.J. 1994. Trabalhadores e máquinas: Representação do progresso (Brasil: 1880-1920). *Anos 90*, 2:165-182.
- ROMERO, L.A. 1994. *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 414 p.
- THIESSE, A.-M. 2001-2002. Ficções criadoras: As identidades nacionais. *Anos 90*, 15:7-35.
- TOTA, A.P. 2000. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo, Cia. das Letras, 236 p.
- VIANNA, H. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar e Ed. UFRJ, 193 p.
- WASSERMAN, C. 2002. *Palavra de presidente*. Porto Alegre, UFRGS, 199 p.

Submetido em: 30/01/2008

Aceito em: 13/05/2008