

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Débats | 2010

En los confines de la historia urbana y de la historia cultural. Homenaje a Sandra Pesavento – Coord. Frédérique Langue, Edgard Vidal

ALESSANDER KERBER

A legitimação da identidade através da alteridade

A portuguesa Carmen Miranda como representante do Brasil nos Estados Unidos e o francês Carlos Gardel como representante da Argentina na Europa.

[30/01/2010]

Résumés

Português English

No presente artigo, proponho uma análise das representações das identidades nacionais argentina e brasileira presentes nas músicas, imagem e performance de Carlos Gardel e Carmen Miranda. Parte-se da hipótese de que esses dois artistas foram importantes no processo de negociação e construção dessas identidades nacionais, tendo em vista que foram os mais famosos intérpretes de seus países, divulgando representações consumidas por um amplo público, numa época de emergência do nacionalismo no período de entre-guerras e de expansão dos meios de comunicação de massas, e, também, tendo em vista que ambos apresentavam-se como representantes dessas nações (apesar de terem nascidos na França e em Portugal, respectivamente). Em suas trajetórias, realizaram turnês internacionais nas quais se apresentaram como representantes da Argentina e do Brasil, participando do processo de lutas de representação na construção e na legitimação de representações desses dois países.

In the present article, we intend to analyze the representations of national identities in the songs, images and performance of Carlos Gardel and Carmen Miranda. The hypothesis is that those artists were important in the process of negotiation and construction of the Argentinean and Brazilian national identities; concerning their performance as interpreters in their countries, and the advertising over their works which were purchased by a large number of consumers in the context of emerging nationalism between the Wars. In addition, we look at the means of mass communication, and the way they represented their nation (despite the fact that they were born in France and Portugal, respectively). In their careers, they made international tours in which they presented themselves as representatives of Argentina and Brazil, participating in the process

of struggles of representation in the construction and legitimation of representations of these two countries.

Entrées d'index

Keywords : Carlos Gardel, Carmen Miranda, national identities, popular music, representations

Géographique : Argentina, Brasil

Chronologique : século XX

Palavras Chaves : Carlos Gardel, Carmen Miranda, identidade nacional, música popular, representações

Texte intégral

- 1 No presente artigo, proponho uma análise da construção das identidades nacionais argentina e brasileira a partir das canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda no período entre-guerras¹. Mais especificamente, proponho analisar as turnês internacionais desses artistas como mediadoras no processo de legitimação de versões sobre as identidades nacionais nos dois países. Houve, na Argentina e no Brasil, especialmente entre os anos 1910 e 1930 do século XX, um grande processo de renegociação e redefinição das representações das identidades nacionais. Nesse contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornaram ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas nos vários espaços geográficos dos dois países, entre diversos grupos étnicos e classes sociais, especialmente através dos novos meios de comunicação que se massificavam nessa época: o rádio, o cinema e a indústria fonográfica. Alguns destes artistas, justamente por circular entre meios culturais distintos, participaram como mediadores do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional.
- 2 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 justificam essa escolha. Eles 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 se tornaram 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. Especificamente, a trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos e de Carlos Gardel na Europa foram importantes formas de legitimar essas versões sobre as identidades nacionais a partir do exterior.
- 3 Antes dessas turnês internacionais, ambos os artistas já eram identificados como legitimamente brasileira e argentino por segmentos das populações de ambos os países. Durante toda a década de 1930, Carmen foi a maior vendedora de discos do Brasil, superando de longe os outros cantores considerados de sucesso. 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 30, como associada à identidade nacional, sendo chamada de “cantora do it verde-amarelo”. Neste sentido, várias reportagens a vinculavam ao caráter nacional.
- 4 No caso de Gardel, Peluso e Visconti, em seu livro sobre a repercussão do cantor na imprensa mundial, indicam, também, tal associação. Por exemplo, o “Anuario Teatral Argentino” de 1924 anunciava: “Es el duo [2] 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).
- 5 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. Essa canção, além do grande sucesso, teve tanta importância que é considerada como um marco de uma nova fase na história do tango.
- 6 Dessa forma, as fontes utilizadas para esta pesquisa são as canções gravadas por Carmen e Gardel, que são em número de 281 e 930, respectivamente. Como fontes

secundárias, analisamos também os filmes que contaram com a participação de ambos, os quais dão importantes subsídios sobre a performance desses artistas.

- 7 Houve ainda uma diferença cronológica entre Brasil e Argentina em relação ao processo de massificação dos meios de comunicação de massas e emergência política de segmentos sociais excluídos. 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. Essa transformação no Estado tem influência sobre as lutas simbólicas no processo de definição das representações das identidades nacionais. Além disso, essa 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) situa 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.

Representações e identidades nacionais

- 8 Para este estudo, baseei-me, especialmente, nas discussões sobre representações e identidades nacionais, partindo especialmente das considerações de Chartier (1990, 2002) que afirma que, na compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada 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 de 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).

- 9 É possível identificar elementos que compõem a representação. Há um significante, algo real, material, e um significado, algo dado a esse real pelos que o interpretam, a partir dos desejos e necessidades conscientes e inconscientes destes. Pesavento, seguindo o pensamento de Chartier, define esses 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).

- 10 Uma identidade se expressa, justamente, através de representações que definem a idéia e o sentimento de pertencer 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. Essa consciência de si através de representações impõe limites às práticas sociais dos indivíduos. Esses 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.

- 11 Ao analisar a construção de identidades, Chartier 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 que

[...] 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 demasiada 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.” (2002: 73)

- 12 Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação. Utilizamos o conceito de Anderson (1989, p. 14-16), que define que a nação não existe em outra instância senão no imaginário de uma comunidade.

- 13 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.

- 14 O contexto em estudo é diferente daquele no qual os primeiros teóricos europeus começaram a discutir a nação. É o Brasil e a Argentina dos anos 1910 aos 1930, onde existem outras formas mais eficientes de difusão de representações do que as do século passado. Refiro-me especialmente aos meios de comunicação de massa. 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).

- 15 Os 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 massivamente. As lutas de representações em torno da construção da identidade nacional dos dois países tiveram os meios de comunicação de massas, emergentes no Brasil e na Argentina exatamente nesse período, como espaço privilegiado.

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

Na Argentina [...] a indústria de equipamentos radiofônicos desenvolveu-se mais rapidamente 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 (1997, p. 25).

- 17 Enquanto a década de 20 já assistia, na Argentina, à aparição do 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 desse novo meio de comunicação de massas.
- 18 Ao lado do rádio, outra nova tecnologia, o gramofone, auxiliou na difusão e massificação da música. Carmen e Gardel também foram os primeiros maiores vendedores de discos do Brasil e da Argentina. Da mesma forma que os aparelhos de rádio, os gramofones chegaram inicialmente às casas das elites e, no decorrer da década de 30, passaram por um processo de relativa massificação, apesar de nunca terem chegado aos níveis de vendas dos aparelhos de rádio.

A portuguesa brasileira e o francês argentino: Carmen Miranda e Carlos Gardel como ídolos nacionais

- 19 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”³, 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.
- 20 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).
- 21 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.
- 22 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 desconhecido⁴. 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 nascimento⁵ 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.

23 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 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.

Carmen nos Estados Unidos e Gardel na Europa: a identidade de popular da nação legitimada pelo sucesso internacional

24 Em minha tese de doutorado analisei como representações de identidades populares e segmentos etnicamente discriminados, como o samba e o tango e as imagens de baiana de Carmen e a de *gaucho* de Gardel, foram tomadas como nacionais através da trajetória desses artistas. Contudo, apesar da definição de representações de identidades populares como nacionais poder ser considerada uma vitória simbólica destes segmentos, não necessariamente significou, para segmentos das 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.

25 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.

26 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. 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” (Castro, 2005, p. 125).

27 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 França⁶. 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.

28 Em 1939, Carmen foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Schubert e convidada a se apresentar nos 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).

29 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).

30 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.

31 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).

32 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).

33 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.

34 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).

- 35 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).

- 36 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”, 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.

- 37 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.

- 38 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.

- 39 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.

- 40 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

41 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.

42 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.

43 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.

44 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. 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 recitadorean, 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).

45 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).

46 No caso de Gardel, parece ter havido um certo consenso quanto a sua representatividade como argentino. Algo distinto, porém, ocorreu com Carmen. Em sua volta 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.

47 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. 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

48 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.

49 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.

50 Podemos considerar que 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).

51 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.

52 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 París”, tango de Enrique Cadícamo e Guillermo Desiderio Barbieri, gravado por Gardel em 1931:

Tirao por la vida de herrante bohemia,
estoy, Buenos Aires, anclao en París,
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.

53 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.

54 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).

- 55 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. Contudo, o sucesso internacional dessas imagens teve um certo impacto sobre as elites de ambos os países, fazendo com que houvesse uma relativa aceitação em relação a elas. Nesse sentido, essas turnês internacionais de Carmen e Gardel foram significativas no processo de legitimação de uma versão sobre as identidades nacionais argentina e brasileira em distintos segmentos sociais.

Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 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, 2003, p. 9-29
- Backzo, B. A imaginação social. In: Romano, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. v. 5, p. 296-331.
- Bloch, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In : *Melanges Historiques*. Paris: Sevpen, 1963. P. 16-40.
- 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*. São Paulo: edição particular do autor, 1978.
- Carretero, Andrés. *Tango, testigo social*. Buenos Aires: Pena Lillo / Ediciones Continente, 1999.
- Chartier, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.
- Chartier, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- Collier, Simon. *Carlos Gardel – su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
DOI : 10.26530/OAPEN_617555
- Fausto, Boris; Devoto, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- Garcia, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. *História: Questões e Debates*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16, n. 31, 1999, p. 67-94
- Gil-Montero, Martha. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- Haussen, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- Hobsbawm, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- Kerber, Alessander. Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940) Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- 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.
- Mendonça, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- Moura, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Napolitano, Marcos. Canção e trabalho no Brasil. In: IIII Simpósio Nacional De História Cultural. Florianópolis: UFSC, 2006.

- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Peluso, Hamlet; Visconti, Eudardo. *Carlos Gardel y la prensa mundial*. Buenos Aires: Corrigidor, 1998.
- Pesavento, Sandra Jatasy. Trabalhadores e máquinas: representação do progresso (Brasil: 1880-1920). *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 2, 1994. p. 165-182
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Thiesse, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.
- 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, 1990. p. 207-228.
- Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

Notes

- 1 Esse artigo, que parte de desdobramentos de minha tese de doutorado (Kerber, 2007), faz parte do projeto de pesquisa que lidero e que está em andamento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado “Representações musicais e mídia sonora na construção de identidades ligadas ao espaço geográfico”, que tem apoio do CNPq através do edital universal 14/2008. Para além do que analisei em minha tese, nesse artigo analiso as turnês internacionais de ambos os artistas como legitimadoras de versões sobre as identidades nacionais.
- 2 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.
- 3 Utilizando a expressão empregada por Mendonça (1999, p. 12).
- 4 Oreja transcreve o documento oficial de registro de nascimento de Gardel (1999, p. 18).
- 5 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).
- 6 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.

Pour citer cet article

Référence électronique

Alessander Kerber, « A legitimação da identidade através da alteridade », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 30 janvier 2010, consulté le 16 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58813> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.58813

Auteur

Alessander Kerber

Doutor em História, professor e pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Brasil

Droits d'auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.