

Representações de identidades étnicas, regionais e nacional na Argentina na obra de Carlos Gardel

Alessander Kerber

Utilizando como fontes as músicas e filmes gravados por Carlos Gardel, proponho analisar as relações estabelecidas entre as representações da nação argentina e as de identidades étnicas e regionais desse país. Houve, na Argentina, especialmente entre os anos 1910 e 1930, um grande processo de renegociação e redefinição das representações da identidade nacional. Nesse contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornaram ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas em várias regiões e entre diversos grupos étnicos, especialmente através dos novos meios de comunicação, que se massificavam nessa época: o rádio, o cinema e a indústria fonográfica. Alguns desses artistas, justamente por circular entre meios culturais distintos, participaram como mediadores do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional.

O caso de Carlos Gardel pode ser considerado via privilegiada para a análise das relações estabelecidas, nesse contexto, entre identidades étnicas, regionais e a nacional argentina. Gardel foi o cantor popular de maior sucesso da Argentina nessa época, além de se manter até os dias atuais como figura representativa da identidade nacional argentina. Além disso, seu sucesso não se restringiu apenas às fronteiras argentinas, mas teve, também, um grande sucesso internacional, construindo um imaginário internacional acerca desse país.

Gardel teve sua consagração com a interpretação da 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. Em toda a sua carreira, gravou 930 canções, as quais são as fontes princi-

país deste trabalho. Como fontes secundárias, analiso também os filmes que contaram com a participação dele.¹

Representações e identidades nacionais

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. É nessa 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.

Uma identidade se expressa, justamente, através de representações que definem a ideia e o sentimento de pertencer a um grupo. Assim, ela é, ao mesmo tempo, sentimento e ideia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como autorrepresentação. 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, com a percepção das representações comuns ao grupo e por meio da percepção da diferença em relação a outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

¹ Gardel atuou, em 1930, em dez curtas, nos quais sempre canta um número de seu repertório: “Añoranzas”; “Cancero”; “Enfundá la mandolina”; “Mano a mano”; “El carretero”; “Padrino pelado”; “Rosa de otoño”; “Tengo miedo”; “Viejo smoking”; “Yira, Yira”. Também atuou em “Luces de Buenos Aires” (1931), dirigido por Adelqui Millar (Paramount). “Esperame” (1932), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “La casa es seria” (1932), dirigido por Jaquelux (Paramount); “Melodía de arrabal” (1933), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “Cuesta Abajo” (1934), direção de Luis Gasnier (Paramount); “El tango en Broadway” (1934), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “The big broadcast of 1935” (1935), dirigido por Norman Taurog e Theodore Reed (Paramount); “En día que me quieras” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount); “Tango Bar” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount).

Ao analisar a construção de identidades, Chartier aponta para as perspectivas que a história cultural trouxe a essa 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. Dessa forma, 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 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).

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e ideia de pertencimento a uma nação. Anderson (1989, p. 14-16) 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.

Essa comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de representações, sendo adequado o uso desse conceito, como proposto por Chartier, para analisar as identidades nacionais. Segundo Thiesse (2001/2002, p. 8-9), que foca seu estudo no século XIX, existe um *check list* que define que todas as nações devem ter um código de símbolos internacionais: 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. Esses símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, eles são essenciais para a autorrepresentação das pessoas que se identificam com a nação.

No contexto desse estudo, existem outras formas mais eficientes de difusão de representações do que as do século XIX, focado por Thiesse. Refiro-me especialmente aos meios de comunicação de massa. Como afirma Backzo (1985, p. 313),

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.

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 argentina tiveram os meios de comunicação de massa como espaço privilegiado. A trajetória de Gardel ocorre conjuntamente com a emergência desses meios na Argentina. Nesse país, a indústria de equipamentos radiofônicos desenvolveu-se mais velozmente que a do Brasil. No final da década de 1920, havia no nosso país 19 emissoras em funcionamento, enquanto na Argentina, uma nação com um número bem menor de habitantes e com uma extensão territorial inferior à brasileira, 36 emissoras já estavam instaladas. 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, sendo que em 1922 surgia a primeira emissora comercial, a LOX Rádio Cultura, de Buenos Aires (HAUSSEN, 2001, p. 25).

O rádio, o cinema e, em menor escala, a indústria fonográfica foram meios de comunicação que tiveram crescente impacto na Argentina do contexto em estudo, mediando relações entre representações da nação e de diversas identidades étnicas e regionais existentes nesse país.

Identidades étnicas na Argentina

Diferentemente de uma posição mais antiga, que afirmava que as etnias se definiam através do isolamento geográfico, entendo as identidades étnicas como uma construção constante que se relaciona com as necessidades contemporâneas de cada grupo, e não como algo dado natural-

mente. Adoto, dessa forma, a ideia de Barth (1998, p. 188), que afirma que

as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos.

As identidades nacionais, ao serem construídas, tiveram de ser relacionadas a outras identidades já existentes anteriormente. Entre a população argentina havia identidades étnicas com as quais a identidade nacional precisaria dialogar no sentido de construir uma representação homogênea da população.

Ao analisar a formação étnica argentina e suas consequências sobre o tango, Martinez, Etchegaray e Molinari (2000, p. 150) identificam dois grandes processos de choque cultural. O primeiro seria o transcorrido durante o período colonial no violento encontro entre os espanhóis e as populações nativas americanas. Essa violência, que se expressava de diversas formas - desde a imposição de formas de trabalho, passando por estupros até assassinatos -, esteve presente de forma marcante quando da formação e emergência da cidade de Buenos Aires, já no século XVI, como ponto privilegiado de comércio que fazia escoar imensas riquezas em prata de Potosi para a Europa. Tais autores assinalam que, desde o início, Buenos Aires teve formação mestiça e a própria mestiçagem foi a responsável pela criação do *gaucho*, que, posteriormente, a partir de “Martin Fierro”, tornou-se símbolo nacional argentino. O segundo grande choque ocorreu durante o intenso processo de imigração europeia entre o final do século XIX e início do XX.

Esse segundo grande choque teve, na cidade de Buenos Aires, espaço privilegiado, especialmente, nas *orillas*. Como afirmam Martinez, Etchegaray e Molinari, nessas *orillas*, dois foram os locais privilegiados: os *conventillos* e os *prostíbulos*:

Esta caótica “invasión” de “gringos” comienza a poblar las ciudades que no estaban preparadas para recibir esta marea humana. Aparece entonces el conventillo como “solución” y se adecuan viejas casas del casco histórico, abandonadas por la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y se construyen otras viviendas al efecto. En estas pocilgas conviven los recién llegados, italianos, españoles, franceses, polacos, rusos, con los gauchos expulsados por el alambrado y el nuevo orden económico y los pocos negros sobrevivientes de tantas penurias. Es entonces, que en los conventillos, en las orillas de la ciudad se produce el otro encuentro de culturas. Mientras que el primero fue entre los conquistadores españoles y los indígenas, este segundo encuentro se da también entre europeos y nativos, pero ahora ambos pertenecientes a la misma escala social. Los marginados de afuera se encuentran con los marginados de adentro, el conventillo será el lugar emblemático de este encuentro. [...] el prostíbulo como el otro lugar de encuentro que, junto al conventillo, van a definir una nueva cultura urbana de la cual el tango es el principal emergente (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 162-163).

Saliente-se que tanto o tango quanto o próprio Gardel (que aborda esses espaços em uma grande parte das letras de suas músicas) têm sua origem exatamente ligada a esses espaços. Na Argentina, esses imigrantes de diversas etnias construíram, em geral, identidades associadas à exclusão no decorrer do século XIX. Eram, em sua maioria, pessoas sem instrução profissional, fator que influenciava em sua colocação em estratos inferiores na ordem econômica. É por isso que, conforme Carretero (1999, p. 36),

Con la consecuencia de la peste de 1871, la mayoría de la población de San Telmo y Monserrat [bairros periféricos de Buenos Aires] y parte de otros barrios afectados, los abandono, quedando muchas casas vacías. Los pudientes se trasladan-

ran al norte. Todas esas casas se invirtieron en lugares preferidos para vivir los italianos (tanos), vascos (tarugos), árabes (turcos), españoles (gallegos) y las otras nacionalidades, por la baratura de los alquileres.

Ao analisar alguns dos principais teóricos que pensaram sobre a identidade nacional argentina no século XIX, Devoto (1999) afirma que o processo imigratório ocorrido nesse país não foi apenas causa para transformações na identidade nacional, mas também consequência de um desejo de parte da intelectualidade que pensava soluções para o “atraso”. Nesse sentido, Devoto parte da obra de Juan Bautista Alberdi, Sarmiento e Bartolomé Mitre, que pensaram a imigração: o primeiro, como tendo um papel muito mais amplo do que apenas fornecer mão de obra: substituir uma população arcaica por uma nova, proveniente da Europa mais desenvolvida (do norte); o segundo, pensando a imigração como sendo a responsável pela vitória da cidade sobre o campo; o terceiro, pensando um futuro de grandeza caso houvesse a integração dos novos imigrantes ao curso de evolução de uma identidade histórico-cultural preexistente (DEVOTO, 1999, p. 35-36).

Contudo, a nação argentina, bem como qualquer outra, não poderia igualar a identidade à alteridade, definindo-se através do elemento estrangeiro europeu. Essa estratégia funciona para definir a alteridade em relação a outros países da América Latina. Porém, a Argentina também precisava marcar sua diferença em relação às identidades nacionais europeias e, nesse sentido, era necessário *argentinar* esses imigrantes. *Argentinar* significava tornar esses europeus argentinos, o que implicava fazer com que eles compartilhassem de uma identidade nacional. Obviamente, essa cultura argentina teria que ser buscada em algo anterior à imigração. Mas o que poderia sintetizá-la?

Conforme Prieto (1988), na época da Primeira Guerra, os nacionalistas argentinos já haviam encontrado no homem *gaucho* um símbolo que representasse a herança cultural da nação sob a “ameaça” da imigração. Tal como no caso brasileiro, boa parte dos intelectuais argentinos do final do século XIX imaginou que a chegada de imigrantes

brancos europeus melhoraria a raça e o trabalho da população *criolla*. Archetti (2003) afirma que o discurso nacionalista reviveu os temas “bárbaros” que tinham sido condenados a desaparecer por meio da imigração, da hibridação e da modernização. Essa reinvenção da tradição se tornou possível por causa do lugar privilegiado que a literatura gauchesca ocupava no consumo literário popular urbano e rural desde os anos 1880. Assim, a história do *gaucho* que lutava contra a injustiça do Estado a fim de manter sua liberdade foi transformada em modelo para uma “literatura nacional”. A imagem do *gaucho* foi um elemento fundamental na construção da identidade nacional argentina. O sucesso de Martin Fierro e do circo *criollo*, a partir do final do século XIX, é prova disso.

Ao analisar a origem do tango, Martinez, Etchegaray e Molinari identificaram sua formação através de um processo de miscigenação. A música popular existente na Argentina, na primeira metade do século XIX, foi “protagonizada” pelos negros em seus bailes e difundida entre outros meios étnicos. Por outro lado, dançavam-se músicas europeias nos salões do centro da cidade, como valsa, polca, minueto e gavota. Assim, a herança africana teria sido uma das bases de origem do tango, mesmo quando da saída da maioria dos negros da região durante o século XIX. Nas primeiras décadas do século XX, especialmente a partir de seu sucesso internacional, esse estilo musical mestiço foi aceito pelas elites argentinas e tornou-se símbolo de representação nacional.

Carlos Gardel entre representações de identidades étnicas e nacional

Ao comparar a identidade nacional brasileira com a argentina, Rojo (1996) sintetiza-as na imagem do mestiço e do estrangeiro. O Brasil teria construído sua identidade nacional através da ideia de mestiçagem, enquanto a Argentina teria construído a sua através da ideia de ser composta por brancos vindos da Europa, ou seja, uma nação de estrangeiros. Analisando essa imagem, Rojo recorre a uma ironia de Carlos Fuentes, que dizia que os mexicanos descendem dos

astecas, os guatemaltecos descendem dos maias, os peruanos descendem dos incas e os argentinos descendem dos barcos. Também recorre à ideia de Jorge Luis Borges, que disse que os argentinos são uns italianos que falam espanhol, tomam-se por ingleses e sonham com a França. Como afirma Rojo (1996, p. 123): “Los argentinos (y los uruguayos, esos rioplatenses de la orilla de frente) se identificaron, pues, con extranjero y como extranjeros fueran considerados por sus vecinos”.

Isso me parece, inicialmente, uma grande contradição: pensar a identidade como alteridade, ou seja, o argentino é o estrangeiro. Porém, essa contradição pode ter uma explicação muito plausível. Na construção de sua identidade, a Argentina pensou sua alteridade mais em relação à América Latina do que em relação a outras partes do mundo. E, nesse sentido, em relação à América Latina, a Argentina vem a ser uma nação de europeus, a grande nação branca desta parte da América. Contudo, essa definição da Argentina como uma nação branca oculta um processo de miscigenação que também ocorreu nesse país.

Gardel, em sua trajetória artística, utilizou-se da imagem do *gaucho* tanto em sua carreira na Argentina quanto no exterior, bem como de diversas outras representações associadas à identidade étnica. Entre os codinomes associados a Gardel - Carlitos, Gardelito, El Maestro, El Morocho, El Morocho del Abasto, El Zorzal, El Zorzal Criollo, El Bronce que sonrie, El Aficionado, El que canta cada día mejor, El Francesito, El Patrón de Buenos Aires, El Hombre, La Voz Inolvidable, El Cantor de Buenos Aires -, alguns possuem um caráter claramente étnico.

A figura do *morocho*, tal qual o moreno no Brasil, pode ser vinculada à miscigenação, bem como aos europeus latinos que compunham a nação argentina. É uma expressão que poderia, dada a sua amplitude e, mesmo, ambiguidade, ser utilizada como representação nacional. Por outro lado, o codinome “Francesito”, dado seu local de nascimento, define esse representante da identidade nacional argentina como francês, algo só possível, como mencionado, em um país como a Argentina, onde a identidade foi definida através do estrangeiro. Otero (1999, p. 145), ao analisar a imigração francesa para a Argentina e sua integração nessa sociedade, afirma que

Os franceses caracterizaram-se por ser um dos grupos de mais rápida integração na sociedade receptora [...]. Se considerarmos, por exemplo, o casamento misto como um dos indicadores claros de integração estrutural na sociedade nativa, obteremos a imagem de que o processo teria sido rápido e bem-sucedido.

Nesse sentido, Gardel pode ser pensado, além de estrangeiro, como pertencente ao grupo de estrangeiros que mais teve facilidade de se miscigenar e integrar-se na identidade nacional argentina.

As letras do tango frequentemente destacam o sofrimento envolvido nesse processo de imigração. Varela (1998, p. 64) afirma: “La inmigración, el desarraigo (y muchos años más tarde el exilio y el destierro) son traumas recurrentes del inconsciente colectivo de los argentinos”.

É possível supor que esse sofrimento tenha sido elemento presente na construção de uma síntese identitária argentina. Conforme Aguinis, o sofrimento é algo que “une” os imigrantes, constituindo esse companheirismo profundo e horizontal do qual se alimenta a identidade nacional. Como afirma,

Assim, ficaram lado a lado os descendentes do gaúcho e os recém-chegados da Europa. Uns desconfiados dos outros. Com desdém, piadas ou silêncios eles disfarçavam o medo. Os dois grupos carregavam frustrações e saudades. O imigrante desenraizado e o descendente do gaúcho morto não sabiam que a dor os unia (AGUINIS, 2002, p. 63).

O sofrimento do imigrante é tema recorrente nas canções interpretadas por Gardel, como em “Galeguita”, tango de Alfredo Navarrine e Horacio Pettrossi, gravado em 1925:

Galleguita la divina
La que a la playa argentina
Llegó una tarde de abril

Sin más prendas ni tesoros
Que sus bellos ojos moros
Y su cuerpito gentil
Siendo buena eras honrada
Pero no valió de nada
Que otras cayeron igual
Eras linda, galleguita
Y tras la primera cita
Fuiste a parar al Pigalle

Sola y en tierras extrañas
Tu caída fue tan breve
Que como bola de nieve
Tu virtud se disipó
Tu obsesión era la idea
De juntar mucha platita
Para tu pobre viejita
Que allá en la aldea quedo [...]

Nessa canção, Gardel remete ao drama da *galeguita*, ou seja, representante da imigração espanhola. No sofrimento ligado à condição econômica também pode ser encontrado um elemento comum entre imigrantes e as populações que já estavam na Argentina antes da sua chegada, especialmente, o *gaucho*. De origem pobre, tendo passado por dificuldades materiais e, frequentemente, de paternidade desconhecida (como também era Gardel) ou morta, o *gaucho* traz consigo, também, essa identificação. No cinema, Gardel utilizou muito essa imagem. No filme “El día que me quieras”, de 1935, a imagem adotada pelo artista parece misturar elementos da indumentária “gaúcha” com outros que remetem aos descendentes de imigrantes portenhos. Por exemplo, seu lenço, colocado no pescoço de forma distinta dos outros “gaúchos” que aparecem no filme, parece um cachecol, que remete à indumentária trazida pelos imigrantes.

Percebe-se um esforço de Gardel, sendo ele mesmo compositor de parte das canções que interpretava, em cons-

truir essa identidade com segmentos populares, sejam eles da cidade, sejam do interior. Nesse processo, a questão étnica despontava como significativa. No espaço urbano, conviviam várias etnias, sendo possível afirmar que tiveram participação em uma série de manifestações culturais que passaram a ser definidas como representações nacionais, principalmente no tango. Existem vários estudos recentes sobre a participação de grupos étnicos imigrantes na formação do tango. Por exemplo, em seu estudo sobre a influência da imigração italiana sobre o tango, Ostuni afirma que o tango-canção – que teve como marco inicial, como mencionado, “Mi noche triste”, na voz de Gardel – recebeu, em sua gênese, forte influência da cultura trazida pelo imigrante italiano:

El tango-canción, es cierto, no tiene las apertencias provocativas de la milonga o del tango orillero, pero en cambio atesora la certidumbre de una prole transida de seres con sus miserias y sus grandezas, con innumerables rostros de dolor y de alegría: habitantes de los paisajes del fracaso y sus letras junto con esa mezcla milagrosa de sabihondos, suicidas y derrotados en la utopía de querer vencer al tiempo. El tango-canción, más allá de ser música, danza o versos para el canto, es un modo de sentir la vida, de expresar los sueños y de interpretar el drama de la existencia humana. Mucho han contribuido los inmigrantes italianos y sus descendientes a la grandeza universal del tango. Muchas de las más bellas melodías reconocen autores de ascendencia peninsular (OSTUNI, 2005, p. 35).

Nesse sentido, o autor parece ligar a identidade nacional argentina, representada no tango, à etnicidade dos imigrantes italianos. O tango teria sido originado, conforme ele, pelo amálgama existente em Buenos Aires entre a cultura trazida pelo *criollo*, a negra, e a trazida pelos imigrantes, dos quais se destacam os italianos.

Parece possível afirmar que o tango foi um “ponto de encontro” entre distintas identidades étnicas. Nas próprias

letras das canções que interpretava, Gardel se remete a essas distintas etnias. É o caso do tango “Giuseppe el zapatero”, de Guillermo del Ciancio, gravado em 1º de dezembro 1930.

E tique, tuque, taque, se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero, alegre remendón
masticando el toscano per far la economia
pues quiere que su hijo estudie de doctor

El hombre en su alegría
no teme al sacrificio
así pasa la vida
contento y bonachón.
¡Ay!, si estuviera, hijo
tu madrecita buena
El recuerdo lo apena
y rueda un lagrimón

Tarareando La Violeta
don Giuseppe está contento
ha dejado la trincheta
el hijo se recibió
Con el dinero juntado
ha puesto chapa en la puerta
el vestíbulo arreglado
consultorio con confort
E tique, tuque, taque, don Giuseppe trabaja
Hace ya una semana el hijo se casó
la novia tiene estancia y dicen que es muy rica
el hijo necesita hacerse posición

E tique, tuque, taque... Ha vuelto don Giuseppe
otra vez todo el día trabaja sin parar
Y dicen los paisanos, vecinos de su tierra
Giuseppe tiene pena y la quiere ocultar

Percebe-se que Giuseppe é um nome típico italiano e Gardel fala, nessa canção, de seu cotidiano de trabalho. A figura do descendente de italiano é uma das mais referidas nas canções interpretadas por Gardel. Isso se justifica, em parte, pela própria dimensão da imigração italiana para a Argentina. Conforme Otero (1999, p. 127),

A França ocupou, na Argentina do século XIX, o primeiro lugar como modelo cultural e intelectual das classes dirigentes, o segundo - atrás da Grã-Bretanha - nos investimentos de capital, e o terceiro - depois de italianos e espanhóis - na composição quantitativa do fluxo migratório.

Porém, Gardel referencia, também, uma série de outras identidades étnicas, mesmo as que não foram numericamente significativas, como no foxtrote, em “La hija de japonesa”, de Ramón Montes, com letra de Vicente de la Vega e Enrique Pedro Maroni, gravado em 6 de julho de 1928, ou em “Caprichosa”, fado de Froilán Aguilar, gravado em 19 de setembro de 1930, que remete à etnicidade portuguesa.

Nessas canções Gardel não faz a identificação desses grupos étnicos como representantes diretos da Argentina; porém, como pertencentes a segmentos populares em emergência em sua época, parece haver uma indireta representatividade neles. Mesmo não sendo uma síntese plenamente acabada, pois, em suas canções, o espaço do *gaucho* é definido como separado do espaço do imigrante, essa diversidade de representações presente nas canções e na imagem de Gardel apresenta-se como uma tentativa de atingir a diferentes públicos, talvez numa tentativa de síntese da diversidade que se apresentava por meio do tango.

Também Gardel servia aos padrões estéticos de beleza das elites argentinas, além de ter, em sua imagem, o jeito sofisticado delas. Assimilava elementos simbólicos associados aos segmentos populares e, entre esses, vários com caráter étnico. Dessa forma, Gardel apresentou (e tornou-se) versão possível sobre a identidade nacional da Argentina, tendo ele-

mentos simbólicos que lhe permitiam a aceitação das elites e de diversos segmentos populares.

Gardel entre representações de identidades regionais e nacional

Na Argentina, até em torno de 1870, toda a parte sul ainda não havia sido conquistada à nação. Isso ocorreu com a expedição de Roca, a partir da qual teve que se pensar a integração dessa região à nação. Conforme Silva (2003, p. 12),

encontramos, no século XIX, na Argentina, a experiência da fronteira gerando o inverso da tese turneriana [refere-se ao trabalho de F. J. Turner sobre a conquista da fronteira na história dos Estados Unidos], um mito negativo, na literatura acadêmica e na cultura popular. A fronteira foi vista como um lugar brutal, onde prevalecia a lei do mais forte e a justiça só poderia ser imposta de fora através da ação de representantes legais de instituições sediadas em centros urbanos distantes. Os intelectuais argentinos, ao invés de considerarem como Turner que a fronteira regenerava os costumes carcomidos da velha Europa, achavam que a luz só poderia vir de lá e que, portanto, não era o declínio da influência europeia que se devia enaltecer, mas sim o seu incremento.²

O processo imigratório, desencadeado especialmente a partir do final do século XIX, também serviu, conforme

² Entre esses intelectuais que construíram uma visão negativa do interior da Argentina, um dos mais importantes foi Domingos Faustino Sarmiento (presidente entre 1868 e 1874). Seu livro clássico - "Facundo: Civilização e Barbárie" - foi escrito em 1845, enaltecendo as virtudes da região civilizada - a cidade ou, em suma, Buenos Aires - exatamente no momento do governo Rosas e como crítica ferrenha a ele. A imagem do *gaucho*, representação do espaço rural argentino, que foi muito utilizada por Gardel, é extremamente negativa nessa obra. Ele é visto como preguiçoso, servidor do poder dos chefes locais e, ainda, como nômade, um entrave para o progresso da civilização.

Martinez, Etchegaray e Molinari, para aprofundar a divisão regional do país, pois se situou especialmente nas zonas urbanas (identificando que a política oligárquica dificilmente permitiu aos imigrantes, diferentemente do caso dos Estados Unidos, acesso a terra). São interessantes os apontamentos estatísticos apresentados pelos autores:

hacia los finales del siglo XIX, el área capitalina poseía una mayoría de población extranjera (52%), la provincia de Buenos Aires un 30%, Santa Fe un 40%, y Entre Ríos, Córdoba y Mendoza, alrededor del 20%. Mientras que las provincias del noroeste apenas si llegaban a un 2 o 3% de extranjeros. Una excepción era Jujuy con un alto porcentaje de extranjeros, pero no de origen europeo sino boliviano (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 161).

Além do caráter étnico associado à imagem do *gaucho*, analisado anteriormente, essa figura também tem associações com identidades regionais. O uso dessa figura por Gardel, nesse sentido, especialmente quando estava representando a Argentina em uma de suas turnês no exterior, estabelecia uma relação entre identidades étnicas, regionais e nacional.

Gardel tinha o projeto de representar a Argentina. No filme *Rosas de Otoño*, gravado por Gardel em 1930 e dirigido por Eduardo Morera, por exemplo, o cantor tem uma atitude que parece um “prestar contas” para seu público de sua atuação internacional. Ao ser cumprimentado e questionado 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 enfatiza, ainda, que Gardel está fazendo o possível para que “nossas canções” sejam conhecidas no mundo inteiro.

Essa atitude de Gardel nos indica que havia uma intencionalidade em mostrar-se para o público como representante nacional e, para tanto, misturou sua trajetória pessoal³ e

³ Quando perguntado sobre sua real nacionalidade por algum jor-

musical, que trazia elementos simbólicos dos grupos populares e de elite urbanos de Buenos Aires, com a imagem que representava os grupos populares do interior da Argentina: o *gaucho*. Em diversas de suas canções, Gardel descreve o *gaucho* em seu espaço, na paisagem idealizada do campo que compõe o “mito fundador” da identidade nacional argentina, como no tango “¿Pa’ que más?”, de José Ceglie, com letra de Atilio Supparo, gravado em 1926, ou na canção “De mi tierra”, de Pedro Numa Córdoba, Francisco Lozano e Eduardo Manella, gravado por Gardel em 1921:

En la pampa de mi tierra, bellas flores y praderas,
de un aroma y hermosura sin igual
mi ranchito allá lejano, nido de toda mi raza,
lo que el tiempo su recuerdo borrará.
En el puente de junquillos que atraviesa el manso
arroyo
cuantas veces me he parado para oír el murmullo
de las aguas,
el cantar de los troperos y de chinas y paisanos
sonreir..

Conforme Archetti (2003), a Argentina, sob o impacto de uma massiva imigração europeia, precisou reconfigurar sua identidade nacional. Nesse contexto, as tradições e vestimentas *gauchas* constituíram elementos-chave de um revivimento nacionalista. O autor analisa a vestimenta *gaucha* em

nalista, 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, na realidade, não havia nascido nesse 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 desconhecido. Contudo, o imaginário social pode construir-se independentemente de documentos oficiais. Nesse caso, o desejo coletivo de não o identificar como francês imperou e tanto a Argentina quanto o Uruguai construíram a sua versão para o nascimento de Gardel. Essas 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.

sua relação com a identidade nacional argentina. Num momento em que a Argentina era tomada por uma imigração em massa e em que se impunha uma diversidade cultural vasta, a imagem antiga do *gaucho* apresentava-se como um refúgio e, mesmo, uma saída para se pensar a imagem do argentino. A imagem do *gaucho*, oriunda dos grupos populares do interior, e o estilo musical tango, oriundo dos grupos populares da cidade, ambos aceitos também pelas elites desde seu sucesso no exterior, misturaram-se nas primeiras décadas do século XX para representar a Argentina como um todo.

Existe uma composição nas roupas de Gardel que pode ser analisada em sua relação com as identidades regionais e nacional. Pode-se afirmar que, mesmo ele também apresentando uma certa diversidade em seu figurino, há duas imagens que se consagraram: a do *gaucho* e a do homem sofisticado de Buenos Aires.

No filme *El día que me quieras*, de 1935, Gardel utiliza as vestimentas do *gaucho*. Contudo, há uma série de elementos que lembram o homem sofisticado de Buenos Aires. O chapéu usado por Gardel não é o tradicional, mas o cosmopolitanamente presente, nos anos 30, nas ruas de grandes cidades como Paris, Nova York e... Buenos Aires. Também se percebe que o lenço amarrado no pescoço, peça típica da indumentária do *gaucho*, diferentemente do utilizado pelos outros dois *gauchos* da imagem, está amarrado para o lado. Se não houvesse dois outros *gauchos* com lenço no pescoço, quem visualizasse essa imagem provavelmente ficaria em dúvida se era um lenço *gaucho* ou um cachecol, comumente usado por homens sofisticados de vários países de clima frio.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que Gardel construiu uma imagem misturando elementos de distintas identidades com o intuito de tornar-se a síntese entre elas. Gardel faz a síntese da antiga oposição entre a cidade de Buenos Aires, representada pela moda e pelos padrões europeus, e o campo, representado pelo *gaucho*, a síntese entre a “civilização e a barbárie”.

Na construção social de significado para determinada gravação, é indissociável a letra da música da imagem do seu intérprete. No caso das letras das canções interpretadas por

Gardel, parece que elas complementam sua imagem, apontando, também, para elementos mais específicos que a imagem em si não apresenta.

No caso das canções interpretadas por Gardel, está presente em várias delas a ideia da mobilidade do campo para a cidade e da cidade para o campo. O *gaucho* vai do campo para a cidade, onde emerge junto ao tango. Num caminho oposto, o *gaucho* sente saudade do campo e retorna a ele.

Nesse sentido, através da figura do *gaucho* e de sua mobilidade, unem-se, também harmoniosamente, apesar de com sofrimento, como não poderia deixar de ser no caso do tango argentino, essas duas regiões. Gardel traz essas questões também nas letras de suas músicas, como é o caso da canção “A la luz del candil”, tango de Carlos Vicente Geroni Flores e Julio Navarrine gravado em 1927:

¿Me da su permiso, señor comisario?
Disculpe si vengo tan mal entrazao
yo soy forastero y he caido al Rosario
trayendo en los tientos un güen entripao
Acaso usted piense que soy un matrero
yo soy gaucho honrado a carta cabal
no soy un borracho ni soy un cuatrero

Já no final de sua carreira, em 1935, tal qual em sua imagem, no tango “Arrabal amargo”, de Gardel e Alfredo Le Pera, parece que se mistura o campo aos subúrbios de Buenos Aires, as duas regiões pelas quais o *gaucho* circularia. Ao utilizar a expressão “Rinconcito arrabalero”, Gardel parece criar uma identidade entre esses dois espaços: o “rinconcito”, associado ao espaço do campo, e o “arrabalero”, associado ao espaço dos arrabaldes, do subúrbios. Também em “Lejana tierra mia”, canção composta por Gardel e Le Pera, gravada em 1935, o cantor fala desta saudade de seu espaço tido como de origem:

Lejana tierra mia
bajo tu cielo, bajo tu cielo

quiero morirme un día
con tu consuelo, con tu consuelo [...]

A andorinha (*golondrina*) é uma representação da mobilidade, mais do que isso, do grande espaço de circulação. Essa representação é utilizada no tango “Golondrinas”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, para identificar a alma *criolla*, que é errante e *viajera*. Através da andorinha, as diferentes identidades regionais podem fundir-se, formando a Argentina.

Outra imagem utilizada por Gardel para estabelecer a ligação entre as diferentes regiões é a do passarinho. No tango “Pajarito”, de Dante A. Linyera e Francisco Bautista Rímoli, gravado por Gardel em 24 de abril de 1930, apresenta-se uma ligação mais forte entre a imagem do passarinho e a integração nacional:

¡Pajarito! Que al rodar al compás del grito
¡“Prensa”, “Argentina”, “Nación”!,
vas cortando las aceras,
y flameando las banderas
de tu propia perdición.
¡Pajarito! No olvides que con el grito
¡“Prensa”, “Argentina”, “Nación”!
Por las urbanas arterias,
vas cantando tus miserias de gorrión [...]

Percebe-se que a imagem do passarinho mistura-se com os gritos de “Prensa”, “Argentina” e “Nación”, quase estabelecendo a ave (talvez, metáfora dos meios de transporte, do deslocar-se facilmente por diversas regiões) e a imprensa (o deslocar das informações) como elementos fundamentais na construção da nação argentina.

Outro elemento importante a salientar sobre Gardel é a menção de diversas regiões em suas canções. É o caso, por exemplo, de Mendoza, retratada na canção “Claveles mendocinos”, zamba de Alfredo Pelaia, gravado em 1924. Também é o caso da província de Entre Ríos, retratada em “La entrerriana”, valsa de Alfredo Eusebio Gobbi, gravada por Gardel

em 21 de junho de 1927, e, ainda, de Tucumán, no zamba “Tucumana”, de Alfredo Navarrine e Enrique Delfinom, gravado em 1924. Há, também, a referência a Córdoba no zamba “Cordobesita”, de Celedonio Flores e Samuel Castriota, gravado em 1925.

A explicação para essas gravações de Gardel parece ser muito óbvia: ele precisava direcionar-se a seu público das diversas regiões argentinas e atender a esse consumidor. Sendo visto como portenho, a forma de fazer isso era falar dessas várias regiões (assim como havia falado de diversas etnias) de forma elogiosa e harmoniosa.

Contudo, apesar da possibilidade de harmonia entre as diferentes regiões, uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união dos vários estados. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo em que se aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação. Dessa forma, a escolha do *gaucho* como representante nacional e sua circulação por diversas regiões, ou mesmo a utilização da representação da andorinha para esta, podem ser identificadas como formas de, no caso argentino, construir uma unidade entre diversas identidades regionais.

Referências

AGUINIS, Marcos. *O atroz encanto de ser argentino*. São Paulo: Bei Comunicação, 2002.

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.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (orgs.). *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1998. p. 187-227.

CARRETERO, Andrés. *Tango, testigo social*. Buenos Aires: Pena Lillo / Ediciones Continente, 1999.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

COLLIER, Simon. *Carlos Gardel – su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

DEVOTO, Fernando J. Imigrações européias e identidade nacional nas imagens das elites argentinas (1850-1914). In: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 33-60.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MARTINEZ, Roberto L.; ETCHEGARAY, Natalio P.; MOLINARI, Alejandro. *De la Vigüela al Fueye: las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

MARTÍNEZ, Roberto Luis; ETCHEGARAY, Natalio; MOLINARI, Alejandro. *De Garay a Gardel: la sociedad, el hombre común y el tango. (1580-1917)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1998.

OSTUNI, Ricardo. *Tango, voz cortada de organito*. Buenos Aires: Lumiere: 2005.

OTERO, Hernán. A imigração francesa na Argentina: uma história aberta. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 127-151.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

ROJO, Raúl Enrique. Hombres mirando al sur. En torno de la identidad de argentinos y brasileños. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: UFRGS, ano 2, n. 4, jan./jun. 1996, p. 121-126.

SILVA, Ligia Osório. Fronteira e identidade nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5., 2003, Caxambu, *Anais...* Disponível em: <http://www.abphe.org.br/congresso2003/Textos/Abphe_2003_101.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2007.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, p. 7-23, 2001/2002.

VARELA, Sergio. *Tangos que cantó Gardel*. Buenos Aires: DISTAL, 1998.