

## Carlos Gardel enquanto monumento em disputa: Identidade Rio-platense e Invenção das Tradições do Tango

Eliza Bachega Casadei  
Rafael Duarte Oliveira Venancio

**RESUMO:** Dono de uma biografia misteriosa, Carlos Gardel parece ser o nome certo para ser o símbolo de um gênero musical e dançante com origens mais misteriosas ainda, o tango. O presente artigo busca observar o papel da memória de Gardel enquanto um monumento, seguindo as ideias de Nora (1996), em disputa entre argentinos e uruguaios (fato bem representado pela questão do local do nascimento de Gardel), formando a conflitante identidade rio-platense e sua centralidade encontrada no tango. Nesse jogo do uso social da memória – bem delineado pelo arcabouço ricoeuriano utilizado nesta análise –, é possível descrever um processo bem ativo de “invenção de tradições” (HOBSBAWN & RANGER, 2006) que até hoje é trabalhado pelas práticas culturais e midiáticas desses países. Um exemplo bem posto disso foi o uso de Gardel enquanto comparação futebolística entre Argentina e Uruguai na Copa América 2011 com os diários esportivos *Olé* (ARG) e *Ovación* (URU) tentando associar ora Lionel Messi ora Diego Forlán como o “Gardel do Futebol”. Dessa forma, há a constatação da criação de uma identidade baseado em um conflito gerado por uma mestiçagem cultural, onde um gênero musical com raízes na cubana *habanera* e dançado na cena boêmia de Paris, se torna através do processo de monumentalização de Gardel, a expressão maior daquilo que caracteriza o rio-platense, amálgama inquieto entre argentinidade e uruguaidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tango; Carlos Gardel; Memória; Identidade

Em 30 de Setembro de 2009, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), inclui o tango como patrimônio Rio-Platense na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade. A decisão de incluí-lo sob a alcunha de “rio-platense” buscava encerrar a polêmica acerca do lugar do nascimento do ritmo, em disputa entre Argentina e Uruguai. Em seu site oficial, a UNESCO declarava a decisão utilizando os seguintes termos: “a tradição argentina e uruguaia do tango, hoje conhecida no mundo inteiro, nasceu no vale do Rio da Prata, entre as classes populares das cidades de Buenos Aires e Montevideú”.

Dono de uma biografia misteriosa, Carlos Gardel parece ser o nome certo para ser o símbolo deste gênero musical e dançante com origens ainda mais misteriosas. O presente artigo busca observar o papel da memória de Gardel enquanto um monumento, seguindo as ideias de Nora (1996), em disputa entre argentinos e uruguaios (fato bem representado pela questão do local do nascimento de Gardel), formando a conflitante identidade rio-platense e sua centralidade encontrada no tango.

Se o tango se configura como um objeto em disputa até hoje, isso se deve ao fato de que o passado encerra o poder de instalar demandas para o presente: “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, o passado fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (POLLAK, 1992: 204), de forma que diversos processos e atores atuam nesta constituição de uma memória do que é comum e do que é alheio.

Nesse jogo do uso social da memória do tango – bem delineado pelo arcabouço ricoeuriano utilizado nesta análise –, é possível descrever um processo bem ativo de “invenção de tradições” (HOBSBAWN & RANGER, 2006) que até hoje é trabalhado pelas práticas culturais e midiáticas desses países. Dessa forma, há a constatação da criação de uma identidade baseado em um conflito gerado por uma mestiçagem cultural, onde um gênero musical com raízes na cubana *habanera* e dançado na cena boêmia de Paris, se torna através do processo de monumentalização de Gardel, a expressão maior daquilo que caracteriza o rio-platense, amálgama inquieto entre argentinidade e uruguaidade.

### **1. As origens do tango e a construção de um lugar de memória:**

A origem do tango se situa nas duas margens do Rio da Prata e, segundo Collier (1992), teria surgido como uma mistura de ritmos já consolidados, a partir de uma influência inesperada entre os movimentos do *candombe* na coreografia para casais da *habanera*. O tango “foi apenas uma fusão de elementos díspares e convergentes: as contorções bruscas e semi-atléticas do *candombe*, os passos da *milonga* e da *mazurca*, o ritmo e a melodia adaptados da *habanera*”. Ele próprio, portanto, seria fruto de uma grande heterogeneidade de influências, onde “Europa, América e África reuniram-se nos *arrabales* de Buenos Aires, e assim nasceu o tango por improvisação, por tentativa e erro, e por criatividade popular espontânea” (COLLIER, 1992: 97).

Segundo Domínguez (2006: 9), o tango passou a ser considerado um gênero independente por volta de 1900 e emergiu como produto novo, “embora partilhasse com a *milonga* uma variedade de elementos ligados a ritmo, estrutura e melodia. Moda em Paris na primeira década do século XX, o tango foi a primeira dança ocidental em que casais se abraçavam e se apertavam”.

Embora tenha nascido originalmente nos *arrabaldes* (subúrbios rurais), enquanto cenário, o tango foi acolhido por quatro espaços urbanos centrais de aparição: o bordel, a academia de dança (*academia de baile*), o café com garçonetes (*café de camareras*) e

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

os cabarés, estando diretamente ligado a estes contextos públicos. Segundo Archetti (2003), “supõe-se que, originalmente, o tango era apenas um estilo instrumental, dançado principalmente por pares masculinos. No entanto, não se pode ignorar a importância das ‘academias de dança’ como lugares de encontro para homens e ‘garçonetes’ ou para casais”.

De 1880 até 1920, considerada a primeira fase do tango (também chamada de *La Guardia Vieja*), o tango era uma música feita essencialmente para ser *dançada* e não cantada. Os instrumentistas eram incentivados à improvisação e a música funcionava como uma espécie de diálogo entre os dançarinos (com seus passos exóticos e complexos) e a orquestra.

A partir dos anos 20, chamados de *La Nueva Guardia*, o maior grau de liberdade dos solistas e a valorização da voz e das letras, fez com que a improvisação cedesse espaço. E assim, “os novos autores do tango contavam histórias compactas e comoventes sobre personagens e dilemas morais facilmente entendidos e identificados por um público das classes média e baixa, vasto e heterogêneo”. O tango, neste período, “deixou de ser uma expressão essencialmente instrumental para se tornar principalmente uma narrativa interpretada por uma pletera de cantores extraordinários” (ARCHETTI, 2003: 35).

Não obstante seu desenvolvimento tanto na Argentina quanto no Uruguai, o tango parece se compor como um lugar de memória e identidade em disputa entre as duas regiões desde os seus primórdios – disputa esta marcada pelo modo como o olhar europeu se lançava sobre a região.

Como explica Novati (1980), no que dizia respeito ao olhar europeu, a menção ao tango enquanto “argentino” e não “rio-platense” em diferentes ocasiões se justifica pela importância que teve Buenos Aires enquanto centro de irradiação do ritmo, no que diz respeito ao número de atores, executantes e bailarinos que alcançaram renome internacional. E, por isso, “desde os fins da primeira década do século XX, o Tango foi, principalmente, sinônimo *do argentino*”. Ainda segundo o autor, “a análise do processo de gestação e evolução demonstra que ambas as margens do Prata protagonizaram – ainda que mais ou menos – sucessos paralelos e, por isso, adotou-se a denominação *Rioplatense*”, que indica com precisão o âmbito no qual se desenvolveram os acontecimentos principais relativos ao tango.

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Embora esse seja um entendimento já consolidado e tranquilo para os historiadores do tango, o campo da memória coletiva e de suas implicações nas identidades nacionais mostra conflitos latentes e uma origem em disputa.

Todorov (2002) chama a atenção para o fato de que o trabalho da memória se estrutura em torno de duas premissas principais que são a fidelidade para com o passado e a utilidade para o presente. A imagem renascentista que ele descreve sobre uma mulher de dois rostos (cada um deles voltado para um lado da cadeia temporal) que carrega em uma das mãos um livro – para buscar informações sobre o passado – e na outra, um lápis – para escrever sobre o presente – evoca o fato de que há sempre um mediador entre o passado e o presente: estão postos, entre essas duas temporalidades, sempre um narrador e uma narrativa.

Neste sentido, a representação historiadora possibilitada pela narrativa coloca o passado sob os olhos, na medida em que, por um lado, evoca uma coisa ausente “por meio de uma coisa substituída que é o seu representante padrão” e, por outro, exhibe uma presença oferecida aos olhos, “a visibilidade da coisa presente tendendo a ocultar a operação de substituição que equivale a uma verdadeira substituição do ausente” (RICOEUR, 2007: 242).

Mais do que “dar a ver” ou “colocar sob os olhos”, no entanto, essa narrativa também “dá a entender”, em uma operação que engendra o “entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade no seio da representação historiadora” (RICOEUR, 2007: 276). Isso porque, segundo Ricoeur, ao mesmo tempo em que a apresentação do passado se constitui enquanto uma imagem presente de uma coisa ausente (esse “ter sido, apesar de não ser mais” da História que torna o passado próximo ou reconhecível), ela também apresenta, em seu próprio signo, uma série de personagens e instituições que se alocam sob uma teoria. Assim, além de uma função meramente cognitiva (na medida em que cristaliza significados), a representação historiadora também possui uma função social, gerando regimes discursivos na inscrição do sujeito.

É também neste sentido que a representação historiadora se caracteriza como a fala de um outro. Ou seja, mais do que “dar a ver” e “dar a entender”, a apresentação do passado também “faz falar”. Em outras palavras, o “acontecimento e o nome andam juntos na encenação. Quem faz ver, faz falar. (...) O discurso substituído é essencialmente antimimético; ele não existe, produz algo oculto: ele diz o que esses outros poderiam dizer” (RICOEUR, 2007: 356).

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

De acordo com estas premissas, Hayden White coloca que há, de fato, um componente ideológico irredutível em todo relato histórico da realidade. Isso porque,

A própria afirmação de se ter distinguido um mundo passado de um mundo presente de reflexão e práxis social, e de se ter determinado a coerência formal daquele mundo passado, *implica* uma concepção da forma que o conhecimento do mundo presente também deve tomar, na medida em que é *contínuo* com aquele mundo passado (WHITE, 2008: 36).

Desta forma, o compromisso com uma forma específica de conhecimento histórico corresponde a uma série de predeterminações, circunscrevendo “os tipos de generalizações que se pode fazer acerca do mundo presente e os tipos de conhecimentos que se pode ter dele”. E mais do que isso, como consequência deste processo, predetermina também “os tipos de projeto que é lícito conceber para mudar esse presente ou para mantê-lo indefinidamente em sua forma vigente” (WHITE, 2008: 36).

Para Huizinga, a História é mesmo “a forma intelectual na qual uma civilização presta contas de seu passado a si própria” (HUIZINGA *apud* SETERS, 2008: 19). E essa prestação de contas pode ser concebida tanto como uma forma de imputar responsabilidades e fazer apreciações sobre os eventos do passado de uma nação (com suas consequências para o mundo do presente) quanto pode estar relacionada à identidade coletiva de um povo.

Essas duas formas de um povo prestar contas a si mesmo não são mutuamente excludentes, mas ocorrem frequentemente na mesma história. A história nacional é a representação do caráter ou instituição essencial de um povo seguida do elogio ou condenação (implícitos ou explícitos) de suas ações coletivas subsequentes. Um determinado período do passado é geralmente tomado como o início ideal, a era constitutiva, o ponto de partida com base no qual se julgarão os períodos seguintes e se justificarão as atuais circunstâncias da nação (SETERS, 2008: 20).

A partir desta perspectiva, Pierre Nora (1996) cunha o termo “*lugar de memória*”, referindo-se a determinados arranjos culturais nos quais nós imaginamos o nosso próprio passado a partir de práticas representacionais que definem concepções específicas de identidades. Trata-se de determinados espaços (que podem ser formados a partir de monumentos, personagens e/ou narrativas) que, ao mesmo tempo em que unem determinadas comunidades em torno de valores e identidades sociais comuns, também desenham um quadro polireferencial que pode ser usado como legitimação para diferentes propostas e ideologias políticas.

De acordo com Nora (1996: XVII), “se a expressão *lugar de memória* pudesse ter uma definição oficial, ela seria esta: um lugar de memória é qualquer entidade significativa, material ou não material em sua natureza, que por força da vontade humana ou pelo trabalho do tempo tenha se tornado um elemento simbólico da herança memorial de dada comunidade”. Para Nora, a constituição destes lugares é consequência de um progressivo desligamento humano das tradições, em uma época em que todo o passado vira matéria-prima de comemorações contínuas.

A visão de Eric Hobsbawm (1997) sobre o assunto é consonante com a de Pierre Nora quando afirma, por exemplo, que é justamente quando nós perdemos o senso de continuidade entre o passado e o cotidiano, que se abre espaço para a invenção das tradições. Segundo ele, provavelmente esta foi uma prática comum em todas as épocas, mas é especialmente frequente quando transformações rápidas debilitam os padrões sociais em que as velhas tradições foram construídas. Essa perspectiva de Hobsbawm é interessante porque enfatiza o caráter de disputa simbólica que envolve a apropriação dos dados do passado.

Ainda para Hobsbawm, ao refletir sobre o uso da História para finalidades políticas, afirma que ela essa parcela das ciências humanas não se configura no cotidiano das pessoas como uma espécie de memória ancestral ou de tradição coletiva. A História, nesse sentido, é vista como “o que as pessoas aprenderam de padres, professores, autores de livros de História e compiladores de artigos para revistas e programas de televisão” (HOBSBAWM, 2005: 20).

Para que possamos entender esse processo, de consolidação do tango como lugar de memória em disputa e de invenção de tradições entre Argentina e Uruguai, é necessário retomar o modo como o tango se desenvolveu enquanto elemento de identidade nacional.

Desde a primeira fase do tango, ele já começa a ser visto como um elemento importante de agregação e identidade nacional rio-platense – muito embora ligado, de forma mais veemente, à identidade argentina e moldado, principalmente, a partir das expectativas europeias em relação ao ritmo.

O rádio, os discos e os filmes tornaram as orquestras de tango argentinas e alguns de seus cantores conhecidos mundo afora. “Esse mesmo processo de globalização serviu para inventar uma ‘tradição’, um espelho no qual os argentinos podiam se ver, precisamente porque ali os ‘outros’ começaram a vê-los”. E assim, “a narrativa, a dança

e a música, que formavam as diferentes faces do tango, tornaram-se um elemento-chave na criação de um produto cultural argentino ‘típico’” (ARCHETTI, 2003: 36).

O papel do tango como um marco da identidade argentina pode ser mapeado a partir de diversas frentes. Para Archetti (2003), o tango como um dos elementos fundamentais da nacionalidade argentina foi reforçado no período entre 1900 e 1930, em um momento em que o país estava sob o impacto de uma massiva imigração europeia. Entre 1869 e 1930, a Argentina recebeu mais imigrantes em relação à sua população que qualquer outro país no período. A capital, Buenos Aires, passou de 180 mil habitantes, em 1869, para mais de um milhão e meio em 1914. Em 1930, esse número já chegava a aproximadamente três milhões, sendo um terço desta população formada por imigrantes. Diante desse cenário, foi empreendida uma política de integração cultural, que buscava resgatar os elementos ligados à “argentinidade”:

O processo de construção do Estado-nação argentino dizia respeito não só à extensão efetiva da autoridade sobre um território e um povo, mas também à constituição de sujeitos como seres ‘nacionais’, aceitando e identificando-se com as demandas que o Estado lhes viesse a impor. Se a construção do Estado depende, como é largamente reconhecido, de anexar, subjugar e cooptar, a ‘nação’ é seu complemento, devido à sua capacidade de agrupar, gerar compromisso subjetivo e criar um sentimento de pertencimento. Um projeto de nação, portanto, mascara sua heterogeneidade e nega espaço tanto às comunidades que nele submergem quanto aos imaginários alternativos que exhibe (ARCHETTI, 2003: 31).

Vários símbolos foram resgatados para fornecer a imagem de uma argentina homogênea como, por exemplo, a simbologia do homem gaucho – que estava ligada ao vaqueiro livre que vivia da caça e da coleta e que trabalhava em troca de salário apenas quando necessário. Tratava-se de um símbolo que, naquele período, representava imaginariamente a herança cultural da nação sob a “ameaça” da imigração. Segundo Archetti (2003), “de maneira bastante paradoxal, o discurso nacionalista reviveu os temas ‘bárbaros’ que tinham sido condenados a desaparecer por meio da imigração, da hibridação e da modernização”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Essa reinvenção da tradição se tornou possível devido ao lugar privilegiado que a *literatura gauchesca* ocupava no consumo literário popular urbano e rural desde os anos 1880. O poema épico *Martín Fierro*, escrito por José Hernández em 1872, em um estilo que reproduzia a linguagem rural gauchesca, era uma síntese da idealização do *gaucho*. 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’. O personagem era acompanhado por outras figuras míticas como Santos Vega e Juan Moreira, ambos nobres *gauchos*, como ele próprio, lutando pelo que consideravam justo, representando a liberdade e a tradição. Prieto mostrou que a literatura gauchesca também era lida nas cidades, especialmente entre imigrantes europeus, para os quais a colorida iconografia rural era a única expressão de algo nacional, da Argentina local, ‘dentro da desordem generalizada produzida pela ingestão cosmopolita’. Essa literatura criou tipos humanos virtuosos em situações de conflito e tensão, introduzidas pela modernização e pelos

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Enquanto país em construção, cuja tradição tinha que ser *imaginada*, o tango, ritmo relativamente recente, foi utilizado como elemento central nesta construção de um imaginário nacional.

Isso, no entanto, não resolve a questão. Além de ser um elemento tomado como tipicamente argentino internamente, o tango começa a exercer um papel fundamental na divulgação da Argentina no exterior. E isso a tal ponto que, para Archetti (2003), “o olhar europeu condicionou a evolução da dança e o modo como se apresentava a oposição entre um erotismo selvagem e um sofisticado”.

Em voga em Paris desde os anos 1910, o tango era apresentado como um gênero musical exótico – condição esta indispensável para o sucesso que ele obtém na Europa.

Segundo Connelly (1999), “o primitivismo era a imposição de um conjunto de expectativas europeias aos outros e a seus produtos culturais, (...) era visto como algo que ‘subvertia as fundações da ordem racional a fim de buscar o irracional por si só’” (*apud* ARCHETTI, 2003). Em 1913, André de Fouquières, um pedagogo de dança, chegou a afirmar que o tango:

era uma dança dos famosos *gauchos*, os vaqueiros da América do Sul, homens rudes que evidentemente não podem apreciar as maneiras delicadas de nossos salões - seu comportamento vai de uma corte brutal a um corpo-a-corpo que parece uma luta. O tango (...) não pode ser diretamente importado. Tem de ser parado na alfândega para uma séria inspeção e deveria ser submetido a sérias modificações (*apud* ARCHETTI, 2003).

É sob essa condição de primitivismo que o ritmo vira um sucesso na Europa, construindo imaginariamente um jeito propriamente argentino de ser:

Na França de 1913, podia-se dizer que praticamente tudo estava relacionado ao tango: chás dançantes, champanhe, chocolate, jantares, exposições, tudo ao som de tango. A cor-tango, um laranja intenso, era popular na confecção de roupas femininas. Tango era ainda o nome de uma bebida de sucesso, a mistura de cerveja e granadina (xarope de romã), que até hoje é possível se conseguir em Paris. O impacto no vestuário feminino também foi importante: os vestidos de coquetel tipo tango, saias-calças harém e o espartilho tango foram as inovações mais bem-sucedidas. O último foi considerado revolucionário porque era flexível e levou muitas mulheres a abandonar os espartilhos rígidos mais ortodoxos (ARCHETTI, 2003: 40).

---

valores cosmopolitas. Eram personagens valentes e violentos, mas também elegantes e educados, quando tratados decentemente. Eram homens de honra e coragem, simbolizando imagens aristocráticas idealizadas. Eram, ainda, figuras importantes em outras expressões da cultura popular, como a pantomima, o circo e o Carnaval” (ARCHETTI, 2003).

## TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Para conseguir emprego em Paris, os bailarinos de tango tinham que vestir roupas *gauchas* típicas, como forma de agradar os europeus, incorporando esse visual considerado rústico que agradava aos gostos da época e o primitivismo francês em voga no pós-guerra. “Estava-se querendo dizer, dessa forma, que eram argentinos autênticos os que apresentavam aquela dança ‘selvagem’ e ‘exótica’” (ARCHETTI, 2003).

Esse comportamento também acabou sendo adotado por companhias de dança em excursão pelo restante da Europa e pelos Estados Unidos. Isso pode ser observado com clareza no filme mudo hollywoodiano “The Four Horseman of the Apocalypse”, de 1921, onde Rodolfo Valentino e Beatrice Domingues dançam o tango vestidos com as roupas tipicamente *gauchas*. Essa imagem que ligava o primitivismo, o *gaucho* (através das roupas) e a argentinidade foi mantida até, no mínimo, a década de 1930.

Embora o tango tenha se desenvolvido com intensidade também no Uruguai, no início do século, o seu processo de internacionalização foi muito mais difícil. Segundo Gallero (2005), no Uruguai, “os valiosos textos, artistas e músicas do dito ‘canto popular’ não alcançaram maior notoriedade universal porque as empresas nacionais, dado o seu volume, dificilmente tem acesso aos circuitos internacionais de *marketing* e distribuição”.

Embora esses elementos simbólicos ligados ao *gaucho* e ao tango fossem expressões ligadas ao imaginário tanto argentino quanto uruguaio, é possível dizer que a Argentina ganhou proeminência no processo, uma vez que contava com uma estrutura empresarial de comunicação muito mais sofisticada do que o restante da América Latina no período. A indústria de aparelhos radiofônicos da Argentina desenvolveu-se com maior velocidade do que nos outros países – no final da década de 1920, já havia 36 emissoras de rádio instaladas no país –, assim como a estrutura de financiamento publicitário e empresarial. Enquanto vários países da América Latina (o Brasil, inclusive) ainda investiam em uma programação de cunho cultural e educativo, a Argentina já possuía uma estrutura comercial bastante desenvolvida em suas empresas de comunicação.

A proeminência argentina na adoção do tango como elemento primordial de identidade nacional nunca foi bem aceita pelos uruguaios. E este terreno em disputa pode ser observado até hoje em algumas produções midiáticas, como pode ser bem exemplificado pela figura de Gardel enquanto um monumento memorialístico em contenda pelos dois países.

## 2. Gardel como lugar de memória em disputa: a identidade rio-platense

Uma das polêmicas envolvendo a origem do tango aconteceu em 2000, nos Jogos Olímpicos de Sidney, quando a Argentina se apresentou ao som de “La Cumparsita”. Essa música, composta em 1917, é considerada por muitos o tango mais famoso do mundo – ela foi utilizada, inclusive, como trilha sonora do filme “Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban” – e sua melodia foi criada por um uruguaio e sua letra por um argentino. A polêmica se originou devido ao fato de que, em 1998, a canção, que poderia representar uma união entre os dois países, foi declarada hino popular e cultural do Uruguai.

Um outro episódio bem posto disso, entre outros, foi o uso de Gardel enquanto comparação futebolística entre Argentina e Uruguai na Copa América 2011 com os diários esportivos *Olé* (ARG) e *Ovación* (URU) tentando associar ora Lionel Messi ora Diego Forlán como o “Gardel do Futebol”. Carlos Gardel parece ser o grande símbolo desta disputa entre argentinos e uruguaio pela origem do tango, de forma que pode se dizer que a sua figura se alicerça como um lugar de memória para os dois países.

Essa disputa entre uruguaio e argentinos por Gardel enquanto um lugar de memória pode ser compreendida se levarmos em consideração o papel de amalgamador de uma identidade rio-platense que o cantor incorporou, frente às elites nacionais e europeias, em seu tempo – identidade que é resgatada com frequência nos dias atuais.

No começo da década de 1910, Gardel era um cantor de bar de Buenos Aires que atuava no bairro de El Abasto e possuía certo prestígio em outros bairros (como Barracas, Corrales e Palermo). Seu repertório nesta época se baseava principalmente na música rural *criolla* (com ritmos como *estilo*, *cifra*, *trunfo*, *cielito*, *milonga*, *zamba*, *vals criollo*). A sua grande fama, contudo, foi obtida quando ele se junta a Martino e Razzano, um cantor de grande fama da época, excursionando pelo país e gravando um disco com o selo Columbia, por volta de 1915. É a partir desse momento que, segundo Archetti (2003), “a conexão entre a autenticidade *criolla* e os sentimentos *gauchos* tradicionais passam a ser expressas na música de Gardel, Martino e Razzano. A nação era reproduzida por meio de sua música e de sua dança”.

Kerber (2010) chama a atenção para o fato de que a trajetória de Carlos Gardel em muito se confunde com a trajetória das construções imaginárias sobre a Argentina e Uruguai feitas em seu tempo. O autor coloca que “Gardel foi ‘depositário dos sonhos’, das expectativas, das esperanças de amplos segmentos da população” da região que representava”. E, mais do que isso, “Gardel aceitou e se colocou como receptáculo

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

destas expectativas, incorporando às suas canções, à sua imagem, à sua performance, representações que estes segmentos da população buscavam ver nele”.

O modo como Carlos Gardel conseguiu agregar, através de sua fama, um certo orgulho nacional foi tamanho que, segundo Kerber (2010), é possível dizer que “em outras palavras, adorar Gardel significava, também, adorar a sua nação”.

A mística em torno de sua figura era incentivada pelo próprio cantor. Apesar da disputa entre Argentina e Uruguai sobre seu local de nascimento e, apesar das evidências de que ele tenha nascido na França, em Toulouse, quando perguntado sobre sua nacionalidade, ele dizia apenas “Mi patria es el tango” ou, ainda, “Soy ciudadano de la calle Corrientes” (COLLIER, 1988: 91).

Além disso, esse papel de agregador nacional era reforçado nos filmes em que ele participava como ator. Na película “Rosas de Outono”, gravado em 1930 por Gardel, com direção de Eduardo Morera, por exemplo, há uma cena em que o cantor é cumprimentado e, ao ser perguntado como ele está, dá uma resposta enfática, olhando diretamente para a câmera: “Como siempre Hermano: dispuesto a defender nuestra lengua, nuestros costumbres y nuestras canciones”.

Desde o início de seu sucesso, essa incorporação da identidade rio-platense era mesmo algo buscado por Gardel, o que pode ser notado no fato de que, como nos lembra Collier (1988: 98), na Europa, “os notáveis cantores Gardel-Razzano se apresentavam no palco com acessórios gauchescos profundamente bordados, em notável contraste com o impecável smoking que vestiam nos cenários argentinos”. Eram dispositivos folclóricos e marcadores de uma identidade nacional para o exterior, na medida em que “se tratavam de acessórios que nenhum *gaucho* que se prezava iria usar na vida real”.

Havia mesmo, neste sentido, um reconhecimento por parte do povo rio-platense em relação à atuação de Gardel no exterior como portador dos símbolos e valores nacionais. Para a imprensa de ambos os países, principalmente a argentina, as turnês internacionais de Gardel tinham um sentido bem claro – o de construir uma representação internacional da Argentina – e, por isso, eram frequentemente noticiadas.

Em 30 de Janeiro de 1928, por exemplo, o periódico *Critica*, colocava que:

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.

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

En estos momentos puede decirse que padecemos una fiebre de argentinismo: cantores, “vedetes”, orquestras recitadoras, cuadros de revista... 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 (*apud* KERBER, 2010).

Em 17 de Junho de 1928, o jornal *El Mundo* também comemorava o fato de Gardel levar as representações argentinas para o exterior:

Después de una exitosa tournée a través de Europa, acaba de regresar a nuestra capital, en 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 siendo 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 (*apud* KERBER, 2010).

O sucesso de Gardel na Europa era considerado como uma espécie de vitória da cultura popular rio-platense no exterior. Para Collier (1988), representou mesmo, no nível simbólico, a legitimação da cultura popular pelas identidades de elite. Se, em um primeiro momento, o tango foi considerada uma dança “baixa” pela intelectualidade argentina, o sucesso obtido em Paris teria funcionado como forma de dulcificar essa relação, transformando o ritmo em um estilo elegante, de moda.

Em outros termos, “a alta sociedade argentina passou a se ver, após a legitimação vinda de fora, também representada no tango e em Gardel”. Essa aceitação é complementada, ainda, pelo fato de que “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.” (KERBER, 2010).

É neste contexto que Gardel se torna a imagem positivada do tango no exterior. Ao reivindicar a memória de Gardel, Argentina e Uruguai tentam reivindicar esse monumento ligado a edificação das identidades nacionais.

### 3. Considerações Finais:

Como coloca Certeau (2008: 107), a função simbolizadora do passado “permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim, e abrindo assim um espaço próprio para o presente”. É, portanto, fazer ver uma imagem – ligada a um determinado tipo de entendimento – dos eventos da atualidade. E assim, “marcar um passado, é dar lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos como um meio de estabelecer um lugar para os vivos”. Desta forma, “a arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário” (CERTEAU, 2008: 107).

Ao exorcizar o passado e instaurar a morte no texto, os lugares de memória funcionam como pequenos túmulos que “substituem pedagogicamente alguma coisa que o leitor deve crer e fazer”. A reconstrução deste morto em um lugar simbólico, como coloca Certeau, cria no presente um lugar a preencher – que pode ser tanto no passado quanto no futuro – que instaura um “dever fazer” ou um “dever crer”, de forma que libera o presente sem ter que nomeá-lo explicitamente.

“Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escrituraria é liberar o apartamento para os vivos, através de um ato de comunicação, que combina a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa” (CERTEAU, 2008: 108).

No caso da memória de Gardel, é possível notar que ele instaura um nome ligado ao sentido de ser argentino ou de ser uruguaio – daí a disputa em torno de sua figura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

**ARCHETTI, Eduardo P.** “O ‘gaucho’, o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina”. *Mana*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003.

**CERTEAU, Michel de.** *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

**CONNELLY, Frances S.** *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

**DOMÍNGUEZ, María Eugênia.** *Suena el Río: estudo etnográfico da música rio-platense em Buenos Aires*. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2006.

**GALLERO, Álvaro López.** “O Uruguaio em trânsito para uma transformação”. In SILVEIRA, Maria Laura (org.). *Continente em chamas: globalização e território na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...  
**A MÚSICA MIGRANTE**

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

**GARRAMUNO, Florencia.** *Primitive Modernities: Tango, Samba and Nation.* Palo Alto: Stanford University Press, 2011.

**GRUNEWALD, José Lino.** *Carlos Gardel, Lunfardo e Tango.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

**HOBBSAWM, Eric.** *Sobre História.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

**HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence.** *A invenção das tradições.* São Paulo: Paz e Terra, 2006.

**KERBER, Alessander.** 2010. "A legitimação da identidade nacional através da alteridade". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, [Em linha], Consultado em 08 de Agosto de 2012. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/58813>.

**NORA, Pierre.** *Realms of Memory: the construction of the French Past.* Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

**NOVATI, Jorge (et. alli).** *Antologia del Tango Rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920.* Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Veja, 1980.

**POLLAK, Michael.** "Memória e identidade social". *Estudos Históricos.* Volume 5, número 10. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, 200-212.

**RICOEUR, Paul.** *A Memória, a História, o Esquecimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

**SETERS, John van.** *Em Busca da História: historiografia no mundo antigo e as origens da história bíblica.* São Paulo: Edusp, 2008.

**TODOROV, Tzvetan.** *Memória do Mal, Tentação do Bem: indagações sobre o século XX.* São Paulo: Arx, 2002.

**WHITE, Hayden.** *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX.* São Paulo: Edusp, 2008.

### **BIOGRAFIA:**

**ELIZA BACHEGA CASADEI** é doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. É professora nos cursos de Graduação em Comunicação Social no Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

## A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

**RAFAEL DUARTE OLIVEIRA VENANCIO** é doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. É professor da Graduação e da Pós-Graduação *lato sensu* no Centro Universitário SENAC e no Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM.

