

A embaixada do samba e o “himno del suburbio”: rádio, Carmen Miranda e Carlos Gardel na negociação sobre a identidade nacional entre representações populares e de elite.

Alessander Kerber¹ - PPG-UFRGS/FEEVALE

Em minha tese de doutorado, em andamento, tenho, como objetivo central, analisar e comparar as representações das identidades nacionais brasileira e argentina através das músicas, imagem e performance de dois artistas que tornaram-se representantes destas respectivas nações: Carmen Miranda e Carlos Gardel. No presente artigo, pretendo apontar a forma como está sendo realizada tal pesquisa, mais especificamente na análise da relação entre identidades nacionais e identidades populares.

Estas duas nações tiveram, especialmente entre os anos 20 e 30 do século XX, um grande processo de renegociação e redefinição das representações de sua identidade nacional². Neste contexto, possibilitado pelo desenvolvimento de meios de comunicação de massas, como o rádio e o cinema, surgem os primeiros artistas que se tornam ídolos nacionais, tendo suas músicas, imagem e performance difundidas nos vários cantos dos dois países, entre os mais diversos grupos sociais. Alguns destes artistas, justamente por circular entre vários meios culturais distintos, participam do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, durante o século XX, possibilitaram novas formas através das quais constroem-se identidades. Se, antes, as identidades eram construídas especialmente através da família e da comunidade local, com o rádio e o cinema e, posteriormente, com a televisão, há uma complexificação e diversificação das influências sobre a construção desta. Assim como, anteriormente, tinham-se referências na construção das identidades, tal como as figuras do pai e da mãe, tão analisadas por Freud, agora têm-se ídolos dos meios de comunicação de massas, como Carmen Miranda e Carlos Gardel, que tornam-se novas referências para a construção das identidades. Evidentemente, estas referências não são uma via de mão única, mas também negociadas: os artistas que aparecem nos meios de comunicação tornam-se ídolos na medida em que apresentam representações que atendem aos desejos e necessidades do público, e, a partir do momento que tornam-se ídolos, criam, com este público, uma relação através da qual podem influenciar na identidades deste.

Também há, tanto no caso de Carmen como no de Gardel, uma identificação de seu público com suas respectivas identidades nacionais. Isso já ocorre antes mesmo de realizarem sua trajetória internacional, que legitimou-os internacionalmente como

representantes nacionais, como foi analisado, por exemplo, nos trabalhos de Tânia Costa Garcia³ e Simon Collier⁴. Além disso, estes cantores aceitaram e se colocaram como representantes nacionais, incorporando às suas canções, à sua imagem, à sua performance, representações que estes segmentos da população buscavam ver neles.

Desta forma, as principais fontes utilizadas para esta pesquisa são as canções gravadas por Carmen e Gardel, que são em número de 281 e 930, respectivamente, e os filmes que contaram com a participação de ambos⁵. Também, far-se-á uso de depoimentos e fotos de ambos que chegaram a público e que, também, foram elementos que compuseram suas imagens, fontes estas que, freqüentemente, alteraram ou agregaram significado às representações⁶ presentes em suas músicas e filmes.

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação, ou seja, através de um processo de auto-representação e representação do outro. Conforme Benedict Anderson⁷, a nação é, justamente uma comunidade política imaginada, e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Anne-Marie Thiesse⁸, 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.

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

No caso de Carlos Gardel, o dia 14 de outubro de 1917 marca o que passou a ser considerado como o início da “guardia nueva”⁹, com a apresentação do tango “Mi noche triste”, no Teatro Empire. Por fim, no ano de 1935, Gardel tem uma morte trágica pondo fim a sua carreira e tornando-o, talvez, o maior mito da história argentina. No caso de Carmen Miranda, o marco fundamental é o ano de 1930, quando “explodiu” como o maior sucesso de todos os tempos da música popular brasileira através da música “Tahi”. Por fim, no ano de 1939 ela embarca para os Estados Unidos, fazendo um ano de carreira por lá e voltando para o Brasil em 1940. Na sua volta, foi recebida com frieza por alguns setores de seu

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

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

Além do exacerbado nacionalismo já mencionado existente na época de Carmen e de Gardel, as datas iniciais das trajetórias artísticas de Carmen e de Gardel marcam, em seus respectivos países, a destruição do estado definido por autores como Halperin Donghi¹⁰ e de Augustin Cueva¹¹ como oligárquico e, associado a esta questão, a adoção de símbolos de identidades populares como representações nacionais.

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

“Gardel é um sobrenome argentinizado. Gardel é um imigrante. Ampliando os dados de filiação. Gardel é... um bastardo! Viveu num cortiço, torturado pela pobreza e humilhação. Ali comeu o pão que o diabo amassou, mas também conheceu a solidariedade dos marginais. Era e continua sendo um mistério, porque sua origem manter-se-á sempre cuidadosamente encerrada nas neblinas da especulação. Nesse sentido, ele participa do estigma dos gaúchos, mestiços e quase toda a população dos arrabaldes. Gardel é bastante argentino porque sintetiza muitas das nossas raízes simbólicas.” (AGUINIS, 2002: 75)¹²

Da mesma forma, conforme Ana Rita Mendonça:

“Carmen era pobre, mas moça de família – e branca. Compunha um arranjo adequado para a República. Antes mesmo de virar estrela circulava pelas duas faces do Rio.”¹³

Neste sentido, houve, no processo de negociação sobre as identidades nacionais do Brasil e da Argentina nesta época uma relação com outras identidades. Especialmente, a identidade nacional teve de ser pensada em relação às identidades populares. Peter Burke¹⁴ analisa o processo de construção da diferença entre uma cultura de elites e uma cultura

popular. Nesta análise, propõe, também, uma bipolarização da cultura, ou seja, a divisão entre cultura das elites e cultura popular. Esta bipolarização cultural, bem como a definição de uma cultura de elite e uma cultura de não-elite, tal qual propõe Burke, parece ser, em certa medida, adequado, também, à análise do contexto do Brasil e da Argentina dos tempos de Carmen e Gardel. As fontes analisadas permitiram, a percepção de que tal contexto apresenta, em seu imaginário, a identificação de um grupo social muito restrito, representado através de uma série de símbolos, como elite, e um restante da sociedade, formado por uma diversidade cultural muito grande, mas unida através de uma identidade de não-elite e também representada por uma outra série de símbolos.

Na introdução à segunda edição do livro, Burke discute a questão do problema conceitual de cultura popular com Roger Chartier. Este último, apontara o problema básico de que a cultura tem limites muito indefinidos. Para ele, não faz sentido identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, como, por exemplo, a literatura de Cordel, pois estes objetos eram usados e apropriados por diferentes grupos sociais, tanto entre elites como entre segmentos populares. Sugere que o consumo cotidiano é um tipo de produção ou criação, pois envolve as pessoas imprimindo significado ao objeto. Estas considerações propostas por Chartier acerca da definição de uma cultura popular responde, também, à problemática desta pesquisa. Neste sentido, não nos interessa a origem “real” do samba ou do tango, mas que, no contexto em estudo, estes dois estilos musicais, bem como uma série de outras representações apresentadas na trajetória artística de Carmen Miranda e Carlos Gardel foram identificadas por segmentos da população que se pensavam como excluídas das elites, como representações suas.

Ao mesmo tempo que estes conceitos de identidade de elite e de grupos populares é bastante impreciso, há uma precisão no que se refere à sua inclusão ou exclusão de suas representações na identidade nacional. Neste sentido, talvez a própria construção de uma identidade nacional pelas elites brasileira e argentina do final do século XIX e início do século XX tenha sido responsável pela imaginação social sobre estas mesmas elites e sobre os grupos que delas não fazem parte.

Entre estes segmentos excluídos não há só uma exclusão referente a classe social, mas, também, relacionada a outros aspectos sociais, tal qual etnia e religiosidade. Caso semelhante pude averiguar em uma pesquisa que realizei sobre a identidade de uma comunidade da periferia de Porto Alegre¹⁵. Os integrantes entrevistados desta comunidade e as letras das músicas que compunham e interpretavam nos mostram uma identidade claramente de exclusão, mas não só por não possuírem capital, mas por serem negros ou mestiços, por sua cultura, seu jeito de vestir, suas músicas, entre outros elementos simbólicos, não serem bem vistos pela sociedade “incluída”, sociedade do “asfalto”, representação da atuação do poder público, ou seja, da inclusão, em oposição à sociedade

do “morro”, excluída das benesses do poder público, o qual só chega quanto “a polícia vem bater”.

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

No primeiro capítulo de minha tese, analiso, justamente, a associação entre representações de segmentos populares e anteriormente excluídos com a identidade nacional no Brasil e na Argentina dos tempos de Carmen e Gardel. Além de serem freqüentes, as representações de identidades populares também são freqüentemente associadas às identidades nacionais em ambos os casos. Por exemplo, em “Se gostares de batuque”, que Carmen gravou em 1935, um samba de José Gelsomino (Kid Pêpe):

“Oi, se gostares de batuque
tem batuque que é produto brasileiro
Sobe o morro e vai ao samba
e lá verás que gente bamba
está sambando no terreiro
Pois tudo aquilo é bem brasileiro [...]”

O batuque, oriundo dos morros do Rio de Janeiro, foi apresentado não como representante apenas da cultura popular, mas identificado com o nacional. Ou seja, no momento em que Carmen afirma que o batuque é produto bem brasileiro, está integrando os segmentos que se identificam com ele à nação.

Também no caso argentino, há uma identificação de símbolos da cultura de segmentos populares com a identidade nacional, a qual se manifesta significativamente em canções interpretadas por Gardel como, por exemplo, “Tango argentino”, de Alfredo Bigeschi e Juan Maglio, Gardel apresenta esta associação entre os símbolos populares e a nação argentina. O tango, identificado como argentino, ou seja, como nacional, apresenta-se como nascido na miséria dos arrabaldes de Buenos Aires, ou seja, ao mesmo tempo que faz parte da identidade nacional, também faz da identidade de segmentos excluídos que passam, desta forma, a estar incluídas simbolicamente na nação. Gardel gravou “Tango argentino” em 1929, e dizia, sobre este estilo musical:

“Es hijo malevo, tristón y canyengue,

nació en la miseria del viejo arrabal.
Su primer amigo fue un taita de lengue...
su mina primera vestía percal...
Recibió el bautismo en una cortada
y fue su padrino un taita ladrón.
Se ganó el lado flaco de la muchachada,
que en una quebrada le dio el corazón.
Tango argentino,
sos el himno del suburbio,
y en jaranas o disturbios
siempre supiste tallar.
Y que en los patios
con querosén alumbrados,
los taitas te han proclamado
el alma del arrabal...
De tus buenos tiempos aún hoy palpitan
El choclo, El Pelele, Taita, El Cabure,
La Morocha, El Catra y... La Cumparsita
aquel Entrerriano, y el Sábado inglés...
Que quieren aquellos jailaifes del centro
que te han disfrazado y te han hecho un bacán,
serás siempre extraño en su aristocracia,
en cambio sos hijo allá en tu arrabal...
Tango argentino,
el de cortes compadrones,
rezongo de bandoneones
y sollozos de violín.
Y que en los patios
con querosén alumbrados,
los taitas te han proclamado
el alma del arrabal...”

Nesta canção, a associação entre as representações das identidades populares e as representações nacionais é explícita a tal ponto que Gardel chega a afirmar que o tango argentino é um hino do subúrbio. Por transferência de sentido, ele está dizendo que representações nacionais são oriundas das camadas populares. Mais ainda, usa a imagem do hino, representação musical oficial de uma nação, para identificar o tango como representante do subúrbio de Buenos Aires. É caso semelhante à utilização, por Carmen, da expressão “embaixada” de “Minha embaixada chegou”, de Assis Valente, gravado por ela em 1934, uma representação oficial da nação, para representar uma identidade de classe.

A legitimação de representações populares como nacionais podem ser encontradas em várias outras canções interpretadas por Carmen e Gardel, bem como, em elementos de sua imagem e performance. Tal exposição de fontes e análise não será, porém, realizada aqui, dadas as limitações neste espaço. Contudo, considera-se ter apresentada os aspectos teórico-metodológicos que permitirão a análise destas fontes.

¹ Professor do Centro Universitário FEEVALE e do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; doutorando em história pela UFRGS.

² Cabe, nos casos brasileiro e argentino, a divisão proposta por Hroch para os movimentos nacionalistas. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 21. As décadas de 10 e 20, na Argentina, e de 30, no Brasil, seriam, justamente, o período de transição entre as fases B e C, em que há a massificação do nacionalismo.

³ GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. IN: *Questões e Debates*. Ano 16, n° 31. Curitiba: Ed. UFPR, 1999. [p. 67-94]

⁴ COLLIER, Simon. *Carlos Gardel – su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988

⁵ Carmen atuou nos filmes “A voz do Carnaval” (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro (Cinédia); “Alô, alô, Brasil” (1935), dirigido por Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro (Waldow-Cinédia); “Estudantes” (1935), dirigido por Wallace Downey (Waldow-Cinédia); “Alô, alô, Carnaval” (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga (Waldow-Cinédia); “Banana da terra” (1939), dirigido por Wallace Downey (Sonofilmes); “Down Argentine Way” (1940), dirigido por Irving Cummings (Fox).

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

⁶ Recentemente, vários autores se dedicaram a pensar o conceito de representação. Dentre eles, refiro-me, especialmente, a Roger Chartier (1990) e Pierre Bourdieu (1989). Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações, as quais acabam orientando, novamente, as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Tendo que diversas representações convergem e divergem em um mesmo tempo e espaço, o imaginário social é, justamente, um campo de lutas entre representações. Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Até o desconhecido é pensado a partir de símbolos já conhecidos. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E, é nesta atribuição de sentido, que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz.

⁷ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

⁸ THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. IN: *Anos 90*. n° 15. Porto Alegre: UFRGS, 2001/2002.

⁹ A história do tango é dividida em alguns períodos. Sua origem é considerada bastante obscura. A maioria dos estudiosos concorda que tenha origem mestiça e que tenha surgido em torno de 1880. Até 1917 teria durado o período da “guardia vieja” do tango. Neste ano, Gardel teria iniciado a chamada “guardia nueva”, marcada pelo “tango – canção”.

¹⁰ DONGHI, Túlio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

¹¹ CUEVA, Augustin. *El desarrollo del capitalismo em America Latina*. México: Siglo XXI, 1977.

¹² AGUINIS, Marcos. *O atroz encanto de ser argentino*. São Paulo: Bei Comunicação, 2002, p. 75.

¹³ MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 42.

¹⁴ BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 - 1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

¹⁵ KERBER, Alessander. *Memória musical da Vila Maria da Conceição*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Prefeitura Municipal, 2004.