

Carlos Gardel como monumento em disputa: Identidade Rio-platense e Invenção das Tradições do Tango¹

Eliza Bachega Casadei²
elizacasadei@yahoo.com.br

Rafael Duarte Oliveira Venancio³
rdovenancio@gmail.com

Resumo: Dono de uma biografia misteriosa, Carlos Gardel parece ser o símbolo do tango. O presente artigo busca observar o papel da memória de Gardel enquanto um monumento 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, é possível descrever um processo bem ativo de “invenção de tradições” 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* (Argentina) e *Ovación* (Uruguai) tentando associar ora Lionel Messi ora Diego Forlán como o “Gardel do Futebol”. Dessa forma, há a constatação da criação de uma identidade baseada em um conflito gerado por uma mestiçagem cultural, onde um gênero musical com raízes na cubana habanera e dançado na cena boêmia de Paris torna-se, 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.

Abstract: Owner of a mysterious biography, Carlos Gardel seems to be the symbol of tango. This article seeks to observe the role of Gardel's memory as a monument in dispute between Argentina and Uruguay (indeed well represented by the question of Gardel's place of birth), forming the River Plate conflicting identity and its centrality found in tango. In this game of social memory use, it is possible to describe a very active process of “tradition invention” which is still present in the cultural practices and in the media in these countries. A good example of this process was the use of Gardel as a comparison in football between Argentina and Uruguay in the American Cup in 2011 when the sport periodicals *Olé* (ARG) and *Ovación* (URU) were trying to associate Lionel Messi or Diego Forlán as the “Gardel of Soccer”. In this way, there is the creating of an identity based on a

¹ Uma versão preliminar desse estudo foi apresentada no 8o Encontro Internacional de Música e Mídia (Musimid), realizado em 2012, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora dos cursos de Comunicação Social do Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM. É Mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social, ambos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

³ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador de curso e Professor do Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM e professor do Centro Universitário Senac (SP). Possui também o mestrado em Ciências da Comunicação e graduação em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo, todos também pela ECA/USP.

conflict generated by a cultural miscegenation, where a musical genre with roots in Cuban habanera and danced in the bohemian scene of Paris becomes the expression of what characterizes the river Plate identity, an uneasy amalgam between Argentinians and Uruguayans.

Keywords: Tango, Carlos Gardel, Memory; Identity.

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 gênero 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 desse 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, p. 204), de forma que diversos processos e atores atuam nessa 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 baseada em um conflito gerado por uma mestiçagem cultural, na qual um gênero musical com raízes na cubana *habanera* e dançado na cena boêmia de Paris torna-se, 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

O tango se consolidou nas duas margens do Rio da Prata e, segundo Collier (1992), teria surgido como uma mistura de gêneros 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 mazorca, o ritmo e a melodia adaptados da *habanera*”. Ele próprio, portanto, seria fruto de uma grande heterogeneidade de influências. “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, p. 97).

Segundo Domínguez (2006, p. 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), 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 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 sua primeira fase (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 fosse abandonada. 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, nesse período,

“deixou de ser uma expressão essencialmente instrumental para se tornar principalmente uma narrativa interpretada por uma pletora de cantores extraordinários” (ARCHETTI, 2003, p. 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, p. 47), no que dizia respeito ao olhar europeu, a menção ao tango como “argentino” e não “rio-platense” em diferentes ocasiões se justifica pela importância que teve Buenos Aires como 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.

Embora esse seja um entendimento já consolidado 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.

Nesse 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, p. 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, p. 276). Isso porque, segundo Ricoeur, ao mesmo tempo em que a apresentação do passado se constitui como 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 aloca 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, p. 356).

De acordo com estas premissas, Hayden White sustenta 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, p. 36).

Dessa 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, p. 36).

Para Huizinga, a História é “a forma intelectual na qual uma civilização presta contas de seu passado a si própria” (HUIZINGA apud SETERS, 2008, p. 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, p. 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 polirreferencial que pode ser usado como legitimação para diferentes propostas e ideologias políticas.

De acordo com Nora (1996, p. 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 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, p. 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 como elemento de identidade nacional.

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

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, p. 36).

O papel do tango como um marco da identidade argentina pode ser mapeado a partir de diversas fontes. 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 do 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, p. 31).

Vários símbolos foram resgatados para fornecer a imagem de uma Argentina homogênea como, por exemplo, a simbologia do homem *gaucho* – cuja representação imaginária está, tradicionalmente, ligada à ideia do 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, na primeira metade do século XX, representava imaginariamente a herança cultural da nação sob a “ameaça” da imigração (ARCHETTI, 2003). 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”⁴.

Por ser um país em construção, cuja tradição tinha de ser imaginada, o tango, gênero 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 dentro de seu próprio país, o tango começava a exercer um papel fundamental na divulgação da Argentina no exterior. E isso a tal ponto que, para

⁴ “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 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).

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 indispensável para o sucesso que ele obteve 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 gênero 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, p. 40).

Para conseguir emprego em Paris, os bailarinos de tango tinham que vestir roupas *gauchas* típicas, como forma de agradar aos 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 Horsemen of the Apocalypse*, de 1921, no qual Rodolfo Valentino e Beatrice Domingues dançam o tango vestidos com as roupas tipicamente *gauchas*. Essa imagem que se ligava ao primitivismo, ao *gaucho* (através das roupas) e à 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, p. 120), 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 têm acesso aos circuitos internacionais de *marketing* e distribuição”.

Embora esses elementos simbólicos vinculados ao *gaucho* e ao tango fossem expressões relacionadas ao imaginário tanto argentino quanto uruguaio, é possível dizer que a Argentina ganhou proeminência no processo de disputa simbólica, 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 latino-americanos – 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 (GALLERO, 2005).

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 como 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 até mesmo como trilha sonora do filme “Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban”). A 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.

Outro episódio que exemplifica isso, entre outros, foi o uso de Gardel em uma comparação futebolística entre Argentina e Uruguai na Copa América de 2011 pelos diários esportivos *Olé* (Argentina) e *Ovación* (Uruguai), tentando associar ora Lionel Messi ora Diego Forlán como o “Gardel do Futebol”. Carlos Gardel parece ser o grande símbolo dessa disputa entre argentinos e uruguaios pela origem do tango, de forma que se pode dizer que a sua figura se alicerça como um lugar de memória para os dois países.

Essa disputa entre uruguaios e argentinos por Gardel como 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 nessa época se baseava principalmente na música rural *criolla* (com gêneros como *estilo*, *cifra*, *trunfo*, *cielito*, *milonga*, *zamba*, *vals criollo*). A sua grande fama, contudo, foi obtida quando ele se juntou a Francisco Martino e José Razzano, cantores de grande fama da época, excursionando pelo país e gravando um disco para 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 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, s.p.), 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, p. 91).

Além disso, esse papel de agregador nacional era reforçado nos filmes em que ele participava como ator. Na película *Rosas de Outono*, filmada 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, p. 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:

Se Barcelona se encantou com os estilos e tangos de nosso cantor máximo, Madrid o fez ainda mais, como poderá constatar na notícia que foi publicada a seguir, pertencente ao *El Imparcial*, de Madrid (...).

Poucas vezes temos presenciado um êxito tão completo e legítimo como esse obtido pelo intérprete de tangos e estilos argentinos, Carlitos Gardel.

Nesses momentos, podemos dizer que padecemos de uma febre de argentinidade: cantores, vedetes, orquestras recitadoras, quadros de

revista... Apenas há teatro onde não se toca o Tango pampeiro (*apud* KERBER, 2010)⁵.

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

Depois de uma turnê bem sucedida pela Europa, acaba de retornar para nossa capital, no navio a vapor “Conte Rosso”, o aclamado cantor nacional Carlos Gardel, uma das figuras mais prestigiadas dentro da agradável arte da música *criolla*. Gardel fala com entusiasmo sobre seus sucessos na Europa. Na Espanha, principalmente, onde ele visitou muitas cidades, foi recebido com aplausos por toda parte, não sendo menores os seus triunfos em Paris. Tudo isso encorajou-o a embarcar em uma nova viagem, coisa que fará em breve acompanhado por um conjunto musical *criollo* com o qual se propõe a atuar durante algum tempo na Espanha e, em seguida, estabelecer-se na capital da França (*apud* KERBER, 2010)⁶.

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 considerado uma dança “baixa” pela intelectualidade argentina, o sucesso obtido em Paris teria funcionado como forma de dulcificar essa relação, transformando o gênero 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, s.p.).

⁵ No original: “Si Barcelona se encantó con los estilos y tangos de nuestro cantor máximo, Madrid no ha hecho menos, como podrá constatar en el suelto que va publicado a continuación, perteneciente a *El Imparcial* de Madrid [...] Pocas veces hemos presenciado un éxito tan completo y legítimo como el obtenido por el ejecutante de tangos y estilos argentinos, Carlitos Gardel”. En estos momentos puede decirse que padecemos una fiebre de argentinismo: cantores, “vedetes”, orquestas recitadoras, cuadros de revista... Apenas hay teatro donde no suene el Tango pampero.” (*apud* KERBER, 2010).

⁶ No original: “Después de una exitosa turné a través de Europa, acaba de regresar a nuestra capital, en el vapor ‘Conte Rosso’, el aplaudido cancionista nacional Carlos Gardel, una 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).

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

3. Considerações Finais

Como afirma Certeau (2008, p. 107), a função simbolizadora do passado “permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, 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 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”. Dessa 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, p. 107).

Ao longo de sua trajetória, Carlos Gardel foi bastante hábil em evocar um conjunto de elementos ligados à tradição da região rio-platense, ressignificando os seus elementos de acordo com as demandas impostas pelo tempo presente, exemplificando bem esse processo a partir do qual o passado serve a demandas identitárias ao fornecer uma certa imagem acerca da tradição e da interpretação da atualidade. As evocações atuais da memória de Carlos Gardel, como um símbolo amalgamático de identidade regional, instauram uma nova ressignificação desses temas tradicionais, ao inseri-los em novas demandas e problemas, fornecendo, ao mesmo tempo, uma interpretação para o presente e possibilidades de lidar com ele.

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” (CERTEAU, 2008, p. 108). A reconstrução desse morto em um lugar simbólico, como sustenta Certeau, cria no presente um lugar a preencher – que pode ser tanto no passado quanto no futuro – e que instaura um “dever fazer” ou um “dever crer”, de forma que libera o presente sem ter de nomeá-lo explicitamente.

Assim como todos os lugares de memória, a monumentalização da figura de Carlos Gardel tem, portanto, uma função social de demarcação identitária, ao fornecer determinadas interpretações para o presente e instalar demandas identitárias para um

futuro próximo, que são ressignificadas de tempos em tempos. No caso de Gardel, contudo, é notório o modo como essas demandas estão em constante disputa simbólica, como bem demonstra a disputa entre argentinos e uruguaios em torno de seu legado memorialístico.

“Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escriturária 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, p. 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

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*. 2006. Tese (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 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.

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*. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/58813>. Acesso em 8 ago 2012.

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

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

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 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.