

ARTIGO DOSSIÊ

CARLOS GARDEL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL NO URUGUAI

CARLOS GARDEL AS CULTURAL HERITAGE IN URUGUAY

ALESSANDER KERBER*

RESUMO

No presente artigo, analiso as ativações patrimoniais, como as define Lorenç Prats, realizadas no Uruguai para promover Carlos Gardel como patrimônio imaterial dessa nação desde o início do século XXI. Para tanto, utilizo, como fontes, a materialidade resultante dessas ativações: publicações de autores uruguaios que se propõe a provar que o artista nasceu no Uruguai e o acervo do *Museo Carlos Gardel*, inaugurado na cidade de Tacuarembó no ano de 2009.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio imaterial, Carlos Gardel, identidade nacional uruguiaia.

ABSTRACT

In this article, I analyze the heritage activations, as defined by Lorenç Prats, conducted in Uruguay to promote Carlos Gardel as immaterial heritage of this nation since the beginning of the 21st century. To do this, I use, as sources, the materiality resulting from these activations: publications of Uruguayan authors that intend to prove that the artist was born in Uruguay and the collection of the Carlos Gardel Museum, inaugurated in the city of Tacuarembó in the year 2009.

KEYWORDS: intangible heritage, Carlos Gardel, uruguayan national identity.

Introdução

No presente artigo, analiso as “ativações patrimoniais”, como as define Lorenç Prats,¹ realizadas no Uruguai para promover Carlos Gardel como patrimônio imaterial dessa nação desde o início do século XXI. Para tanto, utilizo, como fontes, a materialidade resultante dessas ativações naquele país, em especial as publicações de autores que se propõe a provar que Gardel nasceu no Uruguai e o Museu Carlos Gardel, na cidade de Tacuarembó.² Carlos Gardel foi o artista de tango de maior sucesso no mundo, tendo representado identidades³ da região platina, como a *gaucha*, a portenha e a nacional argentina em suas músicas e filmes. Contudo, os uruguaios também reivindicam Gardel como representante de sua identidade nacional, utilizando documentos que comprovariam que ele nasceu naquele país. As ações realizadas pela UNESCO no começo da primeira década do século XXI para promover o Patrimônio Imaterial da Humanidade geraram uma nova disputa entre uruguaios e argentinos em torno de Gardel. Vou me deter, nesse artigo, a analisar o caso uruguaio. Para tanto, vou inicialmente tratar da obra de Gardel e sua representatividade nacional, questão que em muito explica as ativações patrimoniais recentes e, a seguir, tratar especificamente dessas ativações.

Gardel como representação da identidade nacional uruguaia?

As ativações patrimoniais realizadas recentemente no Uruguai para preservar e promover Carlos Gardel como patrimônio cultural daquele país estabelecem uma relação com o nacionalismo uruguaio que, desde meados do século XX, reivindica a nacionalidade do artista. O

tango, estilo musical surgido entre segmentos populares de cidades como Buenos Aires e Montevideu nas últimas décadas do século XIX, não era motivo de orgulho para uruguaios e argentinos até a década de 1910, quando passou a ser sucesso internacional. A trajetória artística de Carlos Gardel é elemento que explica, de forma significativa, essa mudança de significado atribuído ao tango e sua valorização.

Ao analisar a origem do tango, Martinez, Etchegaray e Molinari (2000) identificam sua formação através de um processo de miscigenação ocorrido naquela região entre segmentos populares, em especial entre *gauchos*, imigrantes europeus e negros. A herança africana teria sido uma das bases de origem do tango, questão até recentemente não abordada pela historiografia. De outro lado, nos salões do centro de Buenos Aires e Montevideu dançavam-se, até a segunda década do século XX, basicamente música europeias como valsa, polca, minueto e gavota.

Es obvio que el pueblo criollo le incorporará variaciones y transformará estas danzas agregándoles figuras que ya tiene incorporadas y que en peral, provienen de la contradanza. En este sentido, el ambiente de las pulperías y del arrabal permiten más creatividad, mientras que el ambiente prostibulario posibilita el mayor acercamiento de la pareja, que se abraza, y en forma simultánea, la aparición de letras procaces o alegres.⁴

Até meados da década de 1910, o tango não era cantado, era uma manifestação essencialmente instrumental e de dança associada a prostíbulos e às *orillas*⁵ das cidades. É com Gardel que se constituiu o grande modelo do tango cantado, ou seja, articulando-se música e poesia. A poesia *gaúcha* foi uma das bases desse tango, formada a partir da língua

espanhola, mas com uma série de palavras criadas na América, ou como gírias ou extraídas das línguas nativas. O lunfardo, a gíria portenha, foi uma das principais bases das letras de tango. A articulação entre a música e uma poesia já valorizada desde o final do XIX também é um dos motivos para que segmentos sociais que antes desvalorizavam o tango, naquele momento passassem a valorizá-lo. Desde o final do XIX, o poema “*El gaucho Martín Fierro*”, de José Hernández, publicado em 1872, se transformou “en la cumbre de nuestra literatura y más allá del transcurso del tiempo, es una fuente en que siguen abrevando, todavía los argentinos de todos los niveles sociales y culturales”.⁶

Em “*Martín Fierro*”, a imagem forte do *gaucho* contrasta com sua absurda exclusão social. O tratamento dado a ele só é comparável ao dado aos nativos pelos conquistadores espanhóis. Apesar da fenomenal vendagem do livro para a época, o reconhecimento por parte das elites não foi imediato, em função, em grande medida, da visão política do autor presente em sua crítica à situação do *gaucho*. Ironicamente, como apontam Martínez, Etchegaray e Molinari:

Su aparición [do poema] en forma simultánea con el ocaso del gaucho sirvió, paradójicamente, para que, algunos años después, muchos de los responsables de su desaparición física lo utilizaran en la reivindicación de su figura legendaria, como una bandera ante el avance de la inmigración gringa que comenzaba a preocuparlos.

Es que el reconocimiento de toda la poesía gauchesca, no sólo del Martín Fierro, en tanto significaba el reconocimiento de su protagonista, el gaucho, tuvo también un enorme sentido político. Es que el nuevo diseño de la Argentina, era el que correspondía a un país cuya riqueza se basaba en la

producción del campo, una producción que se exportaba casi totalmente, en un todo de acuerdo con el papel asignado a nuestro país en el orden internacional vigente, pero que con la aparición de la inmigración masiva, las ciudades, sobre todo Buenos Aires, cambiaron su perfil rural por un perfil urbano. Esto generó, como decíamos, la necesidad de recrear un gaucho que ya no existía, y por lo tanto su ansia permanente de libertad ya no atentaba contra el sistema que lo había desplazado (2000, p. 101).

Além da associação entre o tango e uma literatura socialmente valorizada na década de 1910, as conjunturas políticas do Uruguai e da Argentina desse período, em especial no que se referem à construção de suas identidades nacionais na perspectiva de incluir segmentos sociais anteriormente excluídos, interferiram no processo de valorização do tango, inclusive a ponto de ser apresentado como representação nacional naqueles países. A vitória eleitoral da União Cívica Radical na Argentina em 1916 e os governos radicais que se seguiram tiveram um projeto de nação que pretendia incluir segmentos sociais excluídos, especialmente segmentos médios da população e imigrantes. Do lado Uruguai, o projeto de nação *Batllista* também incluía e promovia segmentos anteriormente excluídos. Os governos Batlle, no Uruguai, e Irigoyen, na Argentina, não promoveram o tango como “música nacional”, mas ao proporem a inclusão de segmentos excluídos, alguns entre os quais o tango circulava, dirimiam resistências que haviam em relação a esse estilo musical.

Gardel realizou sua trajetória artística entre os anos 1910 e os anos 1930, período em que houve, no Uruguai e na Argentina, um grande processo de renegociação, redefinição e massificação de

determinadas representações das identidades nacionais em que o tango deixou de ser um estilo musical excluído e tornou-se aceito e valorizado pelas elites e apresentado, inclusive, como representação⁷ nacional. O sucesso do tango em Paris desde a década de 1910 e o próprio sucesso nacional e internacional de Gardel já a partir daquela década também explicam, em grande medida, o fato dessa manifestação cultural passar a ser aceita e, até mesmo, valorizada por elites e segmentos médios argentinos e uruguaios, ter circulado entre vários grupos sociais e apresentando-se como possível síntese identitária nacional.

Nesse contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornaram ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas especialmente através dos novos meios de comunicação, que se massificavam nessa época: o rádio, o cinema e a indústria fonográfica. Carlos Gardel foi o mais importante desses artistas, foi o cantor popular de maior sucesso tanto na Argentina quanto no Uruguai dessa época, além de se manter até os dias atuais sendo considerado o principal artista do tango.

Gardel começou sua carreira de cantor no início dos anos 1910. Em 1912, fez suas primeiras gravações em disco que começou a circular em 1913. No mesmo ano, iniciou sua parceria com o cantor uruguaio José Razzano. O duo com Razzano durou até 1925⁸ e se apresentaram, além de Buenos Aires, em várias províncias argentinas, no Chile e na cidade de Montevideú. Em 1917, Gardel já teve sua consagração com a interpretação da canção “*Mi noche triste*”, tango de Samuel Castriota e Pascual Contursi, canção considerada como um marco de uma nova fase na história do tango, a do *tango canción*. Em toda sua carreira, gravou 930 canções e atuou em diversos filmes.⁹ Tendo vivido sua vida desde a

infância em Buenos Aires e desenvolvido sua carreira na Argentina, Gardel apresentou-se, em sua obra musical e cinematográfica, como representante da identidade nacional daquele país.¹⁰ O público e a própria indústria fonográfica e do rádio na Argentina provavelmente influenciaram para que o artista construísse representações daquela nação

Gardel apresentava-se como essa síntese identitária nacional argentina, articulando em suas músicas, imagem e performance elementos portenhos, gauchos e imigrantes, apesar de ser ele mesmo um imigrante. Isso se manifesta em sua obra, na escolha de seu repertório, na aceitação a convites para atuar em filmes. Contudo, o fato de não ter nascido na Argentina fazia com que Gardel, ao ser indagado por jornalistas, desse respostas imprecisas como: “*‘Mi patria es el tango’, solía decir, o ‘Soy ciudadano de la calle Corrientes’*”.¹¹

Analisando as letras das 930 músicas gravadas por Gardel, observa-se com recorrência o uso das palavras *Argentina* e *argentino* e a não recorrência das palavras *Uruguay* e *uruguayo*.¹² Há, contudo, uma série de referências a figuras que se tornaram representações nacionais tanto na Argentina quanto no Uruguai, como por exemplo o *gaucho*. É provável que nas canções que se referem ao *gaucho* interpretadas por Gardel que não explicitam ser argentinos, muitos uruguaios possam tê-las tomado como representações suas.

Em diversas de suas canções, Gardel descreve o *gaucho* em seu espaço, na paisagem idealizada do campo, como no tango “*¿Pa’ que más?*” de José Ceglie, com letra de Atilio Supparo, gravado em 1926, ou na canção “*De mi tierra*”, de Pedro Numa Córdoba, Francisco Lozano e Eduardo Manella, gravado por Gardel em 1921:

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

Na construção social de significado para determinada gravação, é indissociável a letra da música da imagem do seu intérprete. No caso das letras das canções interpretadas por Gardel, parece que as mesmas vêm a complementar sua imagem, apontando, também, para elementos mais específicos que a imagem em si não apresenta. Está presente em várias canções a ideia da mobilidade do campo para a cidade e da cidade para o campo. O *gaucho* vai do campo para a cidade onde emerge junto ao tango. Num caminho oposto, o *gaucho* sente saudade do campo e retorna a ele.

Neste sentido, através da figura do *gaucho* e de sua mobilidade, une-se a cidade e o campo. Também nesse sentido, nas canções em que não é explicitado que a cidade é Buenos Aires, muitos uruguaios podem pensar que a representação serve para Montevideú. Por exemplo, no tango “*Arrabal amargo*”, de Gardel e Alfredo Le Pera, gravado pelo cantor em 1935, parece que se mistura o campo aos subúrbios que podem ser imaginados como sendo de Buenos Aires ou de Montevideú, sendo o campo e a cidade as duas regiões pelas quais o *gaucho* circularia. Ao utilizar a expressão “*Rinconcito arrabaleró*”, Gardel parece criar uma identidade entre estes dois espaços: o *rinconcito*, associado ao espaço do

campo, e o *arrabalero*, associado ao espaço dos arrabaldes, dos subúrbios. Também em “*Lejana tierra mía*”, canção composta por Gardel e Le Pera, e gravada em 1935, o cantor fala desta saudade de seu espaço tido como de origem:

Lejana tierra mía
bajo tu cielo, bajo tu cielo
quiero morirme un día
con tu consuelo, con tu consuelo [...]

A andorinha (golondrina) é uma representação da mobilidade, mais do que isso, do grande espaço de circulação. Esta representação é utilizada no tango “*Golondrinas*”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, para identificar a alma *criolla*, que é errante e viajante. Em algumas canções, contudo, há a referência de que se trata especificamente da Argentina. Por exemplo, no tango “*Pajarito*” de Dante A. Linyera e Francisco Bautista Rímoli, gravado por Gardel em 24 de abril de 1930, apresenta-se uma ligação mais forte, ainda, entre a imagem do passarinho e a integração nacional argentina.

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

Percebe-se que a imagem do passarinho se mistura com os gritos de “*Prensa*”, “*Argentina*” e “*Nación*”, quase que como estabelecendo o passarinho (talvez, representando os meios de transporte, o deslocar-se

facilmente por diversas regiões) e a imprensa (o deslocar das informações), como elementos fundamentais na construção da nação argentina.

Gardel também trata de diversas regiões argentinas em suas canções. É o caso, por exemplo, de Mendoza, retratada na canção “*Claveles mendocinos*”, zamba de Alfredo Pelaia, gravado em 1924. Também é o caso da província de Entre Rios, retratada em “*La entrerriana*” valsa de Alfredo Eusebio Gobbi, gravado por Gardel em 21 de junho de 1927 e, ainda, fazendo referência a Tucumán, no zamba “*Tucumana*” de Alfredo Navarrine e Enrique Delfinom, gravado em 1924. Há, também, a referência à Córdoba, no zamba “*Cordobesita*”, de Celedonio Flores, Samuel Castriota, gravado em 1925.

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

Contudo, apesar de poder haver harmonia entre as diferentes regiões, uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e que representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união dos vários estados. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo em que se aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação. Desta forma, a escolha do *gaucho* como representante nacional e sua circulação por diversas regiões, ou mesmo a utilização da

representação da andorinha para esta, podem ser identificadas como formas de, no caso argentino, construir uma unidade entre diversas identidades regionais. Contudo, como mencionado, o *gaucho* pode também ser pensado como uruguaio.

Para além de uma estética *gaucha*, em algumas canções interpretadas por Gardel, há uma manifestação mais evidente de um nacionalismo argentino, como no caso da canção “Argentina”, tango de Vicente Greco, gravado pelo cantor em 1924:

Argentina, Patria amada, desde lejos,
con profunda y reverente devoción,
te saludo conmovido y de mi pecho,
protesta dulce u nostálgica canción...

Patria, tierra adorada
Patria, con gran amor,
Patria, daría la vida,
por tu firmeza y por tu honor.
Patria de mis amores
Patria de mi ilusión
Patria humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...

Argentina, Patria amada,
eres grande, por tu historia,
por tu suelo, por tu acción,
te saludo reverente y de mi pecho
brota esta dulce
y patriótica canción...

Patria del alma mía
Patria perla del sud
patria yo te venero
y me admiro por tu virtud.

Patria de mis amores
patria de mi ilusión

Patria humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...

Perceba-se o ufanismo presente nesta música. A pátria Argentina é o ente para a qual Gardel oferece seu coração e sua vida. Outra canção, gravada por Gardel no ano seguinte de 1925, chamada “Salve, Patria”, de Eugenio Cárdenas e Guillermo D. Barbieri:

Salve patria de titanes,
que se alzaron arrogantes,
a los acordes vibrantes, del Himno de López y Planes.

Quiero, Patria, en mis afanes
de cantar tu bazarria,
poner en mi alma bravía
que las verdades no teme
la bravura de tu Güemes
y el verbo de Echeverría...

Patria, que en mayo, tu anhelo
de libertad coronaste,
y que tu enseña elevaste
majestuosamente al cielo,
quiero cantarle a tu suelo
de onde el brazo proletario
abre los surcos a diario
con su pujante entereza
como honrando la riqueza
de tu suelo hospitalario.

En el sonoro cordaje
de esta guitarra querida
va un pedazo de mi vida
como un lírico homenaje.
Hoy te brindo mi lenguaje
que en la estrofa se engalana,
porque eres la soberana
Patria, que su amor reparte
y elevarte el estandarte
de tu gloria americana.

Ainda no ano de 1930, Gardel grava “*Viva la patria*”, tango de Anselmo Aieta, letra de Francisco García Jiménez:

La niebla gris rasgó veloz, el vuelo de un adiós
y fue el triunfal amanecer de la revolución
y como ayer, el inmortal, mil ochocientos diez;
salió a la calle el pueblo radiante de altivez.
Ver un extraño el opresor cual de un siglo atrás,
pero en el mismo el pabellón que quiso arrebatarse,
y al resguardar la libertad, del trágico malón
la voz eterna y pura por las calles resonó:

Viva la patria y la gloria de ser libre.
Viva la patria que quisieron mancillar.
Orgullosos de ser argentinos,
al trazar nuestros nuevos destinos,
viva la patria, de rodillas en su altar.

Y la legión que construyó la nacionalidad,
nos alentó, nos dirigió desde la eternidad,
entrelazados vio avanzar la capital del sur,
soldados y tribunos, linaje y multitud.
Amanecer primaveral de la revolución,
de tu vergel, cada mujer fue una fragante flor
y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil,
haciendo más glorioso nuestro grito varonil.

Perceba-se que a exaltação da pátria argentina se manifesta em todas estas músicas. Nessa última, porém, existe um conteúdo político mais explícito, no momento em que Gardel também exalta o “triumfal amanecer da revolução” de 1810. Contudo, a data de gravação deste tango nos dá indícios para explicar esta forma de expressão. Trata-se de 1930, ano em que ocorreu o golpe que tirou do poder Irigoyen. Neste sentido, Gardel parece expor, de forma mais clara, sua posição política do que nas canções anteriores, em que esta ficava ocultada apenas na exaltação da pátria como um todo. A exaltação de 1810 em 1930 se

explica pela vontade de estabelecer uma relação de identidade entre estes dois momentos.

As referências à imagem do *gaucho*, ao campo, às *orillas* das cidades, entre outras, podem referir-se, como dito, tanto à Argentina quanto ao Uruguai. Contudo, praticamente não há, nas músicas gravadas por Gardel, uso da palavra *Uruguay*, *uruguayo*, *uruguayana*, etc. A exceção está no tango “*La uruguayita Lucía*”, de Eduardo Gregorio Pereyra com letra de Daniel López Barreto, gravado por Gardel em 1933:

Cabellos negros, los ojos azules,
Y los labios muy rojos tenía,
La uruguayita Lucía,
La flor del pago e Florida.
Hasta los gauchos más fieros
Eternos matreiros mas marisos se hacían.
Sus ojazos parecían azul
Del cielo al mirar.

Ningún gaucho jamás pudo alcanzar
el corazón de Lucía.
Hasta que el pago vino un día
un gaucho que naides conocía.
Buen ppayador y buen mozo
cantó con voz lastimera,
el gaucho le pidió el corazón
y ella le dio el alma entera.

Fueron felices sus amorres
jamás los sinsabores interrumpió el idílio.
Juntos soñaron, sus almitas
cual blancas palomitas en un rincón de nido.

Cuando se asoma el horizonte,
se escucha tras del monte, como un suave murmullo:
canta la tierna y fiel pareja,
de amores son sus quejas idílio de placer.

Pero la pátria lo llama y a su hijo reclama
Y lo entrega a la gloria.
Junto al clarín de victoria también se escucha una
queja.
Es que troncho Lavalleya
la Dulce pareja, el idílio de un día.
Hoy ya no canta Lucía, su payador no volvió

A canção trata do amor entre Lucía e um *gaucho* uruguaio que morreu defendendo sua pátria. Lavalleya refere-se ao chefe dos Trinta e Três Uruguaios Juan Antonio Lavalleya y de la Torre, que foi presidente do Uruguai no Triunvirato de Governo de 1853.

Contudo, nessa música Gardel fala do “outro”, não fala de si como *gaucho* como falava em várias outras canções. Ele narra a história trágica de amor entre Lucía e um *gaucho* uruguaio, ambos em terceira pessoa, não se podendo afirmar que o cantor se apresenta como representante nacional uruguaio.

Gardel como patrimônio cultural no Uruguai

Os debates sobre patrimônio imaterial são recentes e distinguem-se da concepção de folclore, construída pelo Romantismo do século XIX. Apesar de poder se referir a bens culturais similares, como canções populares, a classificação deles como folclore ou como patrimônio imaterial implica em formas muito distintas de compreender esses bens. Autores como Canclini¹³ criticam a noção de folclore especialmente por seus limites em termos de pensar a cultura como sendo estática. Em relação ao conceito de folclore também se desenvolvem críticas

relacionadas à forma como ele foi constituído a partir de uma noção romântica de cultura associada à criação das identidades nacionais.¹⁴

Desde os últimos anos do século XX, a UNESCO passou a assumir a responsabilidade pela promoção do patrimônio cultural imaterial da humanidade e iniciar, a seguir, o processo de inscrição desses bens. Artistas e intelectuais na Argentina e no Uruguai travaram uma disputa em termos de definir a qual destas duas nações pertencia o tango e Gardel. Numa tentativa de resolução do conflito, foi aprovado pela UNESCO, em 2009, o tango como patrimônio cultural imaterial da Argentina e do Uruguai. Perceba-se, nesse caso, a permanência de disputas nacionalistas que reportam à primeira metade do século XX acerca da “nacionalidade” do tango e do próprio Gardel tencionando o processo de transformação desta arte em patrimônio imaterial.

Para o projeto que foi aprovado pela UNESCO em 2009, os governos de Argentina e Uruguai tiveram que se comprometer a realizar uma série de ações em ambos os lados do Rio da Prata para a preservação e promoção do tango como patrimônio imaterial da região platina, e não especificamente de uma nação. Contudo, percebe-se que essa disputa não se deu por encerrada após essa decisão da UNESCO. Por exemplo: entre as ações realizadas em ambos os lados do Prata para a promoção do tango como patrimônio imaterial (superando as fronteiras nacionais) estiveram a criação da “*Biblioteca Nacional del Tango*”, em Montevideu, e o apoio do governo argentino à “*Academia Nacional del Tango*”, em Buenos Aires. Em relação a Gardel, os argentinos criaram o Museo Casa Carlos Gardel no local onde o artista residia no bairro do

Abasto, em Buenos Aires. Os uruguaiois criaram o Museu Carlos Gardel na cidade de Tacuarembó, cidade na qual o artista teria nascido.

Há uma impressionante quantidade de biografias e outros livros publicados sobre Gardel e sua obra desde os anos 1920 até a atualidade, sendo a Argentina o país no qual há maior quantidade de publicações.¹⁵ Uma das biografias mais recentes é a de Barsky e Barsky. Espantosamente, os autores criticam a falta de continuidade na produção de biografias de Gardel.¹⁶ Isso pode parecer algo estranho, mas pode ser explicada pelo fato da grande presença de Gardel, nos dias atuais, no imaginário tanto argentino quanto uruguaio, e a relação entre a identidade de Gardel e as identidades nacionais dos dois países.

A maior parte das biografias de Gardel, por outro lado, foram escritas por admiradores que as produziram de pontos de vista variados: jornalistas, músicos, literatos ou, mesmo, pessoas que se colocam sob o título muito geral de “escritores”. Sem desqualificar todos estes trabalhos, os quais dão a sua contribuição produzindo olhares diferenciados sobre o objeto, temos que levar em conta que foram produzidos, em boa parte, sem preocupação acadêmica.

Na Argentina, foi criado o Centro de Estudos Gardelianos, definido como uma associação civil, sem fins lucrativos, inscrita na *Inspección General de Justicia* no dia 10 de dezembro de 2002. O Centro é composto por sujeitos de diversas formações acadêmicas que convergem em relação ao interesse em Gardel. Na página do Centro na internet está disponibilizada a organização administrativa do mesmo, sua composição, notícias, fotos e artigos. Percebe-se que o Centro vincula-se a um grupo defensor da tese de que Gardel não é uruguaio. Há artigos sobre vários

temas relacionados a Gardel, mas sobre o local de nascimento, apenas textos que afirmam que ele nasceu na França ou que ele não nasceu no Uruguai. Destaca-se o artigo “*Invalidez de la documentación uruguaya de 1920*”, escrito por Juan Carlos Esteban, que explica justamente porque a documentação apresentada pelos uruguaios não confirma o nascimento de Gardel naquele país.¹⁷

Ao explicar os motivos que levam a se mobilizar recursos para preservar e levar ao público o patrimônio, Lorenç Prats afirma justamente que isso se deve ao caráter simbólico do patrimônio e sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade.¹⁸ Para o antropólogo, hoje em dia existe um consenso generalizado (ao menos nas ciências humanas) de que o patrimônio cultural é uma construção social, ou seja, que não existe naturalmente e não há critérios que sejam puramente objetivos em sua definição. Critérios apontados como pretensamente objetivos, como obsolescência, originalidade, antiguidade do bem, escassez, monumentalidade, entre outros, sempre estão articulados com outras questões subjetivas e com interesses dos grupos que se manifestam na defesa de que determinado bem deve ser valorizado como patrimônio.

As ações realizadas por argentinos e uruguaios para a promoção do tango e de Gardel como elementos identitários são anteriores às discussões sobre patrimônio imaterial e, pode-se afirmar que essas últimas acabaram sendo uma continuidade das práticas de ativações patrimoniais já realizadas anteriormente em relação ao tango e a Gardel. Desde 1977, os argentinos celebram o Dia Nacional do Tango, em 11 de dezembro, dia de nascimento de Carlos Gardel, e, em 1990, foi fundada

a *Academia Nacional Del Tango* (pertence ao Ministério da Ciência e Tecnologia da Republica Argentina).

Em 2003, por iniciativa do governo uruguaio, a UNESCO incorporou a voz de Gardel no Programa Memória do Mundo. Especificamente, trata-se da conservação de 800 discos originais gravados por Gardel que pertencem ao colecionador uruguaio Horacio Loriente. Também no Uruguai, em 2005, houve criação da Federação Uruguaia de Tango, em 2005.

É provável que a integração regional promovida pelos governos dos dois países desde o início do governo de Nestor Kirchner, em 2003, e de Tabaré Vazquez, em 2005, tenha gerado melhores possibilidades de elaboração de um projeto conjunto. No momento do encaminhamento da proposta, os presidentes Cristina Kirchner e José Mujica fomentavam uma política de integração do MERCOSUL na qual fosse promovido certo bem-estar social e a valorização de manifestações de culturas populares. O tango parece ter sido uma dessas possibilidades de integração. Contudo, as disputas pelo tango e por Gardel continuaram.

Entre 27 e 30 de setembro de 2013 foi realizado em Montevideu o Colóquio Internacional “*El tango ayer y hoy*”, organizado pelo *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, que pertence ao Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. No ano seguinte, foi publicado o livro resultante desse evento, reunindo artigos de alguns dos principais pesquisadores sobre o tango de diversas áreas do conhecimento (antropologia, musicologia, literatura, entre outros).¹⁹ O primeiro capítulo do livro, escrito por Daniel Vidart, antropólogo

catedrático de antropologia da *Universidad de la República*, trata justamente de Gardel.

Há uma ampla bibliografia relacionada ao local de nascimento de Gardel. Essa bibliografia tem em comum a questão de Gardel ser um imigrante que chegou à Argentina na infância, acompanhado de sua mãe. A grande divergência refere-se ao lugar de onde ela teria vindo. Os uruguaios afirmam que ela veio de Tacuarembó, e o Museu Carlos Gardel criado nessa cidade tem a finalidade principal de comprovar isso, expondo diversas “provas” do nascimento do artista naquele local. Outra corrente, predominante entre argentinos e historiadores de outros países, como Simon Collier, afirma que Gardel nasceu na França.

Vidart faz um resumo da bibliografia que tratou da nacionalidade de Gardel:

“Hoy se sabe todo o casi todo lo que puede saberse de un hombre cuyos cronistas contemporáneos han restituido a una vulgar si bien controvertida biografía. Sólo restan dudas acerca del lugar de su nacimiento. El periodista compatriota Erasmo Silva quiso probar, mediante fotocopias de desteñidos papeles recatados en un libro erudito (y por momentos sorprendente), que Gardel, uruguayo de nacimiento, era hijo natural de un terrateniente ganadero de Tacuarembó [...] Tras él, con una argumentación más afinada y caudalosa, vinieron luego Nelson Bayardo y Eduardo Payssé González, cuyos estudios han reforzado, claro que entre un núcleo de etnocentristas indondicionales, la hipótesis del gardel uruguayo. [...] Por su parte, y también esgrimiendo ‘pruebas irrefutables’, ciertos argentinos, tan chovinistas como desinformados, reivindican el porteñismo absoluto del Morocho del Abasto. Finalmente están los que afirman como el aval de elusivos registros parroquiales que el Zorzal Criollo

era un pájaro de outro nido, o sea un ruiñeñor francês de Toulouse [...]”²⁰

Vidart, tal qual o autor desse artigo, afirma não se interessar pelo verdadeiro local de nascimento de Gardel, mas pela mobilização que essa questão gerou e gera entre uruguaios e argentinos por sua associação com essas identidades nacionais.

Apesar de não se posicionar junto aos mais exacerbados nacionalistas uruguaios para defender que Gardel nasceu naquele país, posição que certamente se explica pelo lugar acadêmico do qual fala, Vidart discorre sobre o tango produzido no Uruguai e sobre as contribuições desse país para o tango.

“En el año 1900 se popularizaría la letra ‘Bartolo toca la flauta...’ y más tarde, verseadores oportunistas, sin consultar a los musicantes uruguayos Saborido – autor de La morocha en 1905 – y Arostegui – autor de El apache argentino en 1913 –, le adosan letras a los referidos tangos. Advértase, de paso, que toda la historia del tango está sembrada de uruguayos, desde los antecesores de Francisco Canaro – Gobbi y Villoldo, entre otros – hasta el tango es un producto totalmente argentino, olvidando el significado de área cultural y descuidando una historia artística reconocida por el propio Borges.”

Esses que chamei de “mais exacerbados nacionalistas uruguaios” haviam publicado, um ano antes do Colóquio, uma obra com autores recentes que deram continuidade às argumentações construídas desde meados do século XX para comprovar a nacionalidade uruguaia de Gardel. A elaboração dessa obra intitulada “Gardel es Uruguayo” em

2012 certamente é influenciada pelas disputas nacionalistas motivadas pelas ativações patrimoniais sobre o tango²¹.

Carlos Arezo Posada (coordenador do projeto-livro “*Gardel es uruguayo*”) divide a temática gardeliana em cinco etapas: a) Ponte do ouvido (primeiros estudos sobre a temática, com ênfase no trabalho de Erasmo Silva Cabrera, 1967), b) Resgate da memória (estudos em periódicos, entrevistas, documentos oficiais), c) A volta de “*tuercá*” (a revalorização do trabalho de Cabrera, com novas visões, sobretudo sociológicas), d) A criação do movimento nacional (a militância sistemática à partir de 1995, reivindicando a nacionalidade de Gardel) e, e) A consolidação e internacionalização da tese uruguaia (seus meios de comunicação e difusão). Seu suporte argumentativo repousa sobre uma extensa pesquisa documental, que coloca o sujeito Carlos Gardel dentro de determinado tempo e espaço (a cidade de Tacuarembó a partir de fins do século XIX, com toda a sua efervescência cultural e artística de influências europeias).

A reivindicação da nacionalidade uruguaia gira em torno da declaração de nascimento em Tacuarembó (Juan Moreno Gómez traz a cédula de estrangeiro de Gardel para ingressar na Venezuela e Jorge Hegedus destaca o fato que, após Gardel ser liberado do Hospital em um incidente armado em 1915, ele se dirigiu primeiramente a Tacuarembó), do seu reconhecimento jurídico, de reportagens em que o próprio Gardel reconhece Tacuarembó, além de crônicas com referências a sua nacionalidade. Contudo, Posada não nega que a Argentina foi, de fato, a pátria artística de Gardel (que ganhou sua cidadania em 1923), mesmo que este tenha circulado por vezes no Uruguai, de 1915 a 1935. Freddy

González Araújo divide a investigação entre o que se produziu em vida e o que se produziu pós-morte, e, neste último, observa o tango enquanto patrimônio imaterial da América do Sul (tanto para Uruguai quanto para Argentina).

A documentação utilizada por Posada e por outros autores do livro para comprovar a nacionalidade uruguaia de Gardel (boa parte dessa documentação encontra-se no Museo Carlos Gardel, em Tacuarembó) é composta por: Documentos: a) Registro de nacionalidade uruguaia do Consulado Uruguaio em Buenos Aires, ficha de 8 de outubro de 1920. b) Cédula de identidade nº 383.017 expedida em Buenos Aires em 4 de novembro de 1920 (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). c) Certificado de Boa Conduta nº 218.125, ficha de 15 de fevereiro de 1923 (emitida pela polícia federal após o golpe de estado de José Félix Benito Urriburu). d) Carta de cidadania argentina de 7 de março de 1923. e) Livro de inscrição de 9 de maio de 1923, nº 1717. Selo Militar (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). f) Ficha Eleitoral, nº 236.001 (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). g) Passaporte e novo certificado Boa Conduta de 11 de outubro de 1927 (consta seu nascimento em R. O. de Uruguai em 11 de dezembro de 1887). h) Passaporte e certificado de Boa Conduta renovados. i) Autorização para trabalhar em Paris, de 16 de março de 1931, outorgada em Paris (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). j) Passaporte expedido na Oficina Consular Argentina na cidade de Niza, França, em 31 de dezembro de 1932. k) Escritura pública outorgada em Montevidéu, em 30 de outubro de 1933. Aquisição de três

terrenos em “Playa La Mulata” (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). l) Renovação do passaporte nº 02421, em Buenos Aires, em 2 de novembro de 1933. m) Cédula de Registro de Estrangeiros para os Estados Unidos da Venezuela, de 20 de abril de 1935 (consta seu nascimento em Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887). Os autores do livro também se utilizam de várias entrevistas e reportagens publicadas na imprensa.²²

Nas comemorações do setuagésimo aniversário da morte de Gardel, o governo de Tacuarembó convidou o arquiteto (pioneiro na investigação gardeliana) Nelson Boyardo, para falar sobre o artista, exaltado como símbolo da identidade nacional uruguaia.²³ Boyardo fez questão de discutir a sua obscura origem e o debate em torno disto. Martina Iniguez refuta a tese de que Gardel teria nascido em Toulouse, na França, e que, na verdade, ele era filho de Carlos Escayola com María Leila Oliva, cunhada de Escayola (motivo pelo qual Gardel não poderia ter sido registrado no livro de registros civis de Tacuarembó).²⁴ Além disso, a origem francesa não passaria de uma manobra de Armando Defino (produtor de Gardel) para que Berthe Gardes (que cuidou de Gardel desde criança) administra-se os bens do artista após a sua morte.

Neste sentido, a origem francesa, tomada como “história oficial”, seria uma falsa historiografia, dadas as suas inconsistências documentais em que Gardel afirma ter nascido em Tacuarembó. Não obstante, Ricardo Ostuni,²⁵ Nelson Sica Dell’Isola²⁶ e José Monterroso Devesa²⁷ observam a vinculação de Gardel com um nativismo rio-platense, e, a repercussão disto na sua constituição artística, sobretudo em suas primeiras gravações.

O *Museo Carlos Gardel* parece possuir o mesmo objetivo desse livro. O museu foi criado por decreto da Junta Departamental de Tacuarembó em 1985. Contudo, os esforços para sua constituição foram verificados especialmente na primeira década do século XX, tendo o mesmo sido inaugurado apenas no dia 11 de dezembro (dia do aniversário de Gardel) do ano de 2009.

O museu não está localizado na casa na qual teria vivido Gardel (diferentemente do Museo Casa Carlos Gardel, em Buenos Aires, construído justamente na casa que foi sua residência naquela cidade, no bairro do Abasto), mas no prédio no qual esteve situada a primeira emissora de rádio de Tacuarembó.

O museu expõe de forma permanente documentos que comprovariam a nacionalidade uruguaia de Gardel. A versão sobre a nacionalidade de Gardel apresentada pelo Museo afirma que ele era filho de um rico fazendeiro de Tacuarembó chamado Carlos Escayola em uma relação adúltera com sua cunhada menor de idade chamada María Lelia. Teria sido por esse “escândalo” que a gravidez foi mantida em sigilo e, após o nascimento, o filho foi entregue a uma criada de origem francesa chamada Berta Gardes, que o adotou e migrou para a Argentina.

A documentação exposta no Museo é composta por documentos oficiais e por matérias publicadas em jornais, algumas das quais reproduzem falas de Gardel em entrevistas nas quais ele afirma ser uruguaio. Os críticos a essa documentação oficial como prova da nacionalidade uruguaia de Gardel afirmam que eles podem ter sido emitidos para evitar problemas legais como o serviço militar obrigatório na Argentina, por exemplo.

De qualquer forma, governo uruguaio parece corroborar essa versão de Gardel nascido em Tacuarembó. Em site do governo uruguaio voltado para o turismo, por exemplo, afirma-se que “*Documento clave revela que Carlos Gardel nació en Tacuarembó*”:

“Se conocía su existencia, pero permaneció escondido por más de 75 años y hasta ahora su facsímil nunca fue publicado. Se trata de un documento que abona la teoría del Gardel uruguayo, y que la investigadora argentina Martina Íñiguez llevará al Museo de Gardel en Tacuarembó.

Tal vez sirva para zanjar la larga polémica acerca de la nacionalidad de Gardel, lo cierto es que se trata de la Cédula de Identidad legal argentina que tramitó Carlos Gardel el 4 de noviembre de 1920, un mes después de haber solicitado el Registro de Nacionalidad uruguaya, y en donde figura como nacido el 11 de diciembre de 1887 en Tacuarembó, Uruguay, según explicó al diario El País la investigadora Martina Íñiguez.

El documento forma parte de la colección de más de 40 mil piezas que la Fundación Industrias Culturales Argentinas (FICA) posee sobre tango. Una copia será llevada al Museo Gardel en Tacuarembó para su exhibición.

Para Íñiguez este documento importante “porque la Argentina, al habérselo otorgado, reconoce implícitamente la validez legal del Registro de Nacionalidad aunque quienes sostienen que era francés lo intentan calificar como un simple ‘salvoconducto’”.

“Esa fue una declaración voluntaria en la que expone que sus padres fueron María y Carlos Gardel y fue realizada antes de que se nacionalizara argentino, pero ese número de documento es el que lo acompañará durante toda su carrera artística, su facsímil nunca antes fue publicado y permaneció escondido durante más de 75 años”, aseguró Íñiguez sobre la declaración firmada de puño y letra en la que

se autodenomina como “uruguayo” y también como “artista”.²⁸

A documentação jornalística do Museo é composta por recortes de jornais nas quais Gardel teria confirmado ter nascido no Uruguai. Algumas das frases do artista para a imprensa são inclusive expostas em letras grandes ao lado de imagens dele como forma de reforça-las, como na imagem abaixo:



Figura 1: exposição no Museo Carlos Gardel, Tacuarembó.
Fonte: Museo Carlos Gardel, Tacuarembó.²⁹

Sendo uma exposição um discurso construído em relação a determinado (s) assunto (s) com o objetivo de atribuir significado a ele (s), pode-se concluir que a exposição permanente do *Museo Carlos Gardel* tem essencialmente esse objetivo, o de convencer sobre a nacionalidade

uruguaia do artista, o de torna-lo patrimônio cultural dessa nação associando-o a essa identidade nacional.

Considerações finais

As ações realizadas por uruguaio para convencer sobre o nascimento de Gardel em Tacuarembó demonstram a importância dessa questão para a identidade nacional uruguaia. A indagação que o autor desse artigo recorrentemente recebe de uruguaio e argentino sobre “sua posição” acerca do verdadeiro local onde nasceu Gardel parece soar como um: “De que lado você está?”. A resposta, às vezes incompreendida ou vista como evasiva, e de que o que interessa a essa pesquisa é investigar sobre como esse tema mobiliza argentino e uruguaio e como o personagem Gardel e o tango são elementos importantes para a construção dessas duas identidades nacionais.

Em relação às práticas de ativação patrimonial realizadas no Uruguai para a preservação de determinada memória sobre Gardel (e sobre o tango, sendo ambos indissociáveis) e sua promoção como patrimônio imaterial, concludo apontando para uma continuidade nas práticas realizadas pelos uruguaio desde meados do século XX. As discussões sobre patrimônio imaterial, ao chegarem à Argentina e ao Uruguai entre o final do século XX e início do XXI serviram como mais um motivo para exaltar Gardel como representante da identidade nacional e para retomar as disputas entre uruguaio e argentino em relação à questão de sua nacionalidade.

Notas

*Doutor em História e professor associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. <https://orcid.org/0000-0002-7604-7484>

¹ PRATS, L. **Antropología y patrimonio**. Barcelona: Ariel, 2004. pp. 19-38.

² As fontes dessa pesquisa foram coletadas pelo autor desse artigo no ano de 2013, em missão de trabalho ao Uruguai financiada pela CAPES.

³ Uma identidade se expressa, justamente, através de representações que definem a ideia e o sentimento de pertencer a um grupo. Assim, ela é, ao mesmo tempo, sentimento e ideia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como auto-representação. Essa consciência de si através de representações impõe limites às práticas sociais dos indivíduos. Esses limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, além da percepção das representações comuns, entre o grupo, através da percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade. Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e ideia de pertencimento a uma nação e, conforme Anderson (2008), ela não existe em outra instância senão no imaginário, ela é uma comunidade política imaginada como limitada e soberana. ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 14-16.

⁴ MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 61.

⁵ Os subúrbios, os espaços fora do centro.

⁶ MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000. p. 92.

⁷ Roger Chartier afirma que, na compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada pelos grupos que dela se aproximam. E é nesta atribuição de sentido que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que as produzem. CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

⁸ Quando Razzano interrompeu a carreira para tratar das cordas vocais.

⁹ Gardel atuou, em 1930, em dez curtas argentinos 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).

¹⁰ KERBER, A. Etnia, região e nação na Argentina do Entre-guerras: um estudo das músicas e imagem de Carlos Gardel. **Diálogos**. Maringá, v. 14, 2010. pp. 579-603.

¹¹ COLLIER, S. **Carlos Gardel – su vida, su música, su época**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. p. 91.

¹² A compilação de toda a obra musical de Gardel está publicada em três volumes. No primeiro volume, os pesquisadores Pedro Eliseu Arias e Leonardo Capristo transcrevem as letras das canções interpretadas por Gardel de 1912 a 1925. O segundo volume contém as letras de 1926 a 1930 e, o terceiro, as de 1931 a 1935. ARIAS, P.; CAPRISTO, L. **Carlos Gardel: compilação poética**. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

¹³ CANCLINI, N. G. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 23, 1994.

¹⁴ Como as feitas por Anne-Marie Thiesse: THIESSE, A-M. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90**, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, 2001/2002.

¹⁵ BARCIA, J. **Primer diccionario gardeliano**. Buenos Aires: Corregidor, 1991. BIANCO, F. **Recuerdos de Carlos Gardel**. Buenos Aires: Buchier, s. d. CANTÓN, D. **Gardel ¿a quién lê cantás?** Buenos Aires: De la Flor, 1972. COUSELO, J. M. **Gardel, mito-realidad**. Buenos Aires: A. Pena Lillo, 1964. DEFINO, A. **Carlos Gardel: la verdad de una vida**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968. DELMAR, A. **Gardel, el encanto magnético: vida del cantor fascinante y retrato de una época**. Buenos Aires: Vinciguerra, 1996. EICHELBAUM, E. **Carlos Gardel**. Buenos Aires: Javier Vergara, 1985. ESTEBAN, J. C. **Carlos Gardel: encuadre histórico**. Buenos Aires: Corregidor, 2003. FELDER, E. **Conociendo a Gardel**. Buenos Aires: Imaginador, 1998. FERNÁNDEZ, A. **Carlos Gardel para todos**. Buenos Aires: Porteñas, 1996. FERRER, H. **El tango: su historia y evolución**. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor/Ediciones Continente, 1999. GARCÍA JIMENEZ, F. **Carlos Gardel y su época**. Buenos Aires: Corregidor, 1976. GRECO, O. D. C. **Gardel y los autores de sus canciones**. Buenos Aires: Akian, 1990. GRÜNEWALD, J. L. **Carlos Gardel, lunfardo e tango**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. HUET, H. H. **Carlos Gardel: el detalle que faltaba**. Buenos Aires: Corregidor, 1995. LE PERA, J. **Carlos Gardel: sus amigos, su última gira**. Buenos Aires: Corregidor, 1991. MACAGGI, J. L. **Carlos Gardel. El resplendor y la sombra**. Corregidor: Buenos Aires, 1987. MORENA, M. A. **Historia artística de Carlos Gardel: estudio cronológico**. Buenos Aires. Corregidor, 1985. OREJA, P. F. **Carlos Gardel. Um mito de los argentinos**. Buenos Aires: Corregidor, 1999. ORGAMBIDE, P. **Un tango para Gardel**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. PUNZI, O. M. **La Argentina en la época de Gardel**. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1986. ZINELLI, C.; MACAGGI, J. L. **Carlos Gardel, el resplendor y la sombra**. Buenos Aires: Corregidor, 1987. VARELA, S. **Tangos que cantó Gardel**. Buenos Aires: DISTAL, 1998.

¹⁶ BARSKY, J.; BARSKY, O. **Gardel. La biografía**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, auris, Alfaguara, 2004. p. 19.

¹⁷ ESTEBAN, J. C. **Invalidez de la documentación uruguaya de 1920**. S.d. Disponível em: <http://www.quienesgardel.com.ar/> Acesso em: 14/06/2016.

¹⁸ PRATS, op. cit., p. 22.

¹⁹ AHARONIÁN, C. (org.). **El tango ayer y hoy**. Montevideu: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.

²⁰ VIDART, D. Gardel: siglo XXI. In: AHARONIÁN, op. cit., pp. 17-18.

²¹ POSADA, C. A. (org.). **Gardel es uruguayo**. Montevideu: Ediciones de La Plaza, 2012.

²² Reportagens, entrevistas e Crônicas:

El Heraldo – San Fructuoso. Crônica. 1890.

El Tiempo – Montevideu – Comentário de 1915 citado por Boyardo (2000).

El Día – Maldonado – Comentário sobre a apresentação de 18 de fevereiro de 1918. Luis Edelmiro Chelle.

El Telégrafo – Paysandú – Comentário sobre a apresentação de 2 de abril de 1919 e 25 de outubro de 1933.

La Razón – Montevideu - Comentário sobre a apresentação de 7 e 13 de janeiro de 1921 e de 17 a 30 de setembro de 1929.

El Imparcial – Montevideu - Comentário sobre a apresentação 13 de julho de 1930.

El Día – Montevideu - Comentário sobre a apresentação de 29 de setembro a 8 de outubro de 1933.

La tribuna popular – Montevideu – Entrevista com Carlos Gardel, 4 de outubro de 1933.

El Plata – Montevideu - Comentário sobre sua presença no hospital, 8 de outubro de 1933.

Comentários sobre sua morte em 1935:

a) La Mañana – Montevideu – Comentário sobre seu nascimento em Tacuarembó, 25 de junho.

b) El Diario, 25 e 29 de junho.

c) La Mañana, 27 de junho.

d) La tribuna popular, 27 de junho e 3 de julho.

e) El pueblo, 28 e 29 de junho e 4 de julho

El País – Montevideu - Gardel Oriental. Alegato por la verdade. 1975.

²³ BOYARDO, N. Carlos Gardel. In: POSADA, op. cit., pp. 15-30.

²⁴ INÍGUEZ, M. Carlos Gardel era uruguiaio. In: POSADA, op. cit., pp. 65-100.

²⁵ OSTUNI, R. Gardel: del nativismo al tango. In: POSADA, op. cit., pp. 185-204.

²⁶ DELL'ISOLA, N. Primera y última grabación de Gardel “Sos mi tirador plateao”. In: POSADA, op. cit., pp. 205-226.

²⁷ DAVESSA, J. M. El respaldo del gobierno nacional a la tesis uruguaya. In: POSADA, op. cit., pp. 281-296.

²⁸ Disponível em: <http://marcapaisuruguay.gub.uy/documento-clave-revela-que-carlos-gardel-nacio-en-tacuaremblo/> Acesso em 12/12/2016.

²⁹ Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g612488-d3268783-i76867341-Museo_Carlos_Gardel-Tacuaremblo_Tacuaremblo_Department.html