

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DOUTORADO EM HISTÓRIA

AVELINO ROMERO

**BUENOS AIRES, HISTÓRIA E TANGO:
CRISE, IDENTIDADE E INTERTEXTO
NAS NARRATIVAS “TANGUERAS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para a obtenção do
Título de Doutor em História Social.

Setor Temático de História Contemporânea II:
Cultura e Política

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARTHA CAMPOS ABREU

Niterói 2012

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P436 Romero, Avelino.

Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras” / Avelino Romero. – 2012.

428 f. ; il.

Orientador: Martha Campos Abreu.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

Bibliografia: f. 394-428.

1. Tango. 2. Música. 3. História. 4. Buenos Aires (Argentina).
5. Cultura política. I. Abreu, Martha Campos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 781.554

Enquanto escrevia esta tese, contava
25 anos de carreira, como músico,
historiador e educador.

Devo este doutorado à cumplicidade e ao estímulo
de meus ex-alunos no Instituto Villa-Lobos da Unirio,
que em diferentes momentos compartilharam o tango como
integrantes do *Quinteto Los Mareados*:

Pablo Arruda,
Pedro Aune,
Lise Bastos,
Débora Braga,
Isabel Flauzino,
Luciana Garrido,
Luís Portella,
Eliza Pragana,
Eduardo Prestes,
Bruno Repsold,
Esthefânia Ribeiro,
Maurício Teixeira,
Joana Saraiva,
Jônatas Soares,
Vinicius Veloso,
Talita Vilar,
Antônio Ziviani.

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos a todos os que contribuíram para a concretização da pesquisa, em momentos de troca acadêmica e artística, reflexão, e apoio, sob as mais variadas situações:

- aos colegas do Departamento de Composição e Regência do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, e em especial ao chefe do Departamento, Prof. Eduardo Lakshevitz e ao diretor do Instituto, Prof. Dawid Korenchandler, que me propiciaram reduzir a carga horária na fase de redação;

- aos colegas da equipe de coordenação de estágio curricular do Curso de Pedagogia a Distância da Unirio, e em especial à coordenadora do curso, Prof^a. Leila Lopes, pela compreensão frente às inevitáveis ausências;

- ao compositor e artista plástico Juan Carlos Cáceres, pela simpática interface na busca da “história negada”;

- a Hélio Torres, *tanguero* e *coleccionista* radicado em Paris, que me forneceu preciosas cópias de gravações de Ángel Villoldo;

- aos músicos *tangueros* José Bragato, Rodolfo Mederos, Néstor Marconi, Walter Ríos e Osvaldo Montes, pela simpática acolhida e estímulo;

- aos meus professores de bandoneón, Luciano Jungman e Julian Hasse, por me ajudarem a desvendar segredos desse instrumento tão sedutor quanto complexo;

- aos meus professores de tango-dança, Mimí de Santapá, Ana Gregori, Olga Besio, Patrícia e Javier Amaya, Flavia Valente, e em especial, por sua cumplicidade *tanguera*, a Marcia Figueiredo;

- a Laura Bogado, cantora e amiga, pelos dez anos de acolhida, “a puro tango”, em *El Balcón de la Plaza*, de San Telmo;

- à sempre amiga e companheira Rosa Maria Zamith, pela preciosa e atenta leitura;

- à “Negrita” e ao “Chocho”, pela doce amizade e os borgeanos entardeceres de Buenos Aires;

- a Maria Tereza Soares, Talitha Peres e Patrícia Peres, que confiaram no meu pouco bandoneón, para produzirmos juntos alguns memoráveis momentos de tango;

- aos amigos, companheiros de vinhos e cafés, Isabel Flauzino, Luís Portella, Maurício Teixeira, Cláudia Alvarenga, Danilo Almeida e Mônica Duarte, que tornaram esses quatro anos de trabalho um tempo mais ameno;
- a Maurício Teixeira, novamente, pelo mergulho na linguagem harmônica do tango e o indispensável trabalho como arranjador do *Quinteto Los Mareados*;
- aos *tangueros* do “movimento do tango” no Rio de Janeiro, pela sempre delicada cobrança para estar mais perto: Francis e Jairo, Alice e André, Patrícia e Sérgio, Neuza, Marcos, Clara, Dora, Raquel, Luciene, Márcio, Luciano, Laure, Aparecida, Vanda, Paulo Naidim e, em especial, Lina Villalba;
- a Estela Caldi, amiga imprescindível, pelas *charlas* intermináveis sobre o tango e a pesquisa, e por suas leituras, sugestões e intercâmbio musical;
- à minha sempre mestra Maria de Lourdes Lyra, por sua constante e afetuosa presença;
- ao inestimável apoio profissional de Libertad Marilef, bibliotecária da Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música – SADAIC, e de Soledad Samuel, do Sector Revistas da Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina. Sem Libertad e Soledad, este trabalho teria sido impossível...;
- às professoras Vanda Freire, Ana Guiomar Rego Souza e Magda Clímaco, organizadoras dos Encontros de Musicologia Histórica da parceria UFRJ e UFG, pela troca acadêmica e oportunidades de experimentar e apresentar temas que integram a pesquisa;
- às professoras Maria Regina Celestino de Almeida e Ana Maria Mauad, cujos cursos oferecidos no PPGH/UFF me renderam valiosos aportes teóricos e oportunidades de reflexão;
- aos companheiros *tangueros* e pesquisadores, Ema Cibotti, Teresita Lencina, Omar García Brunelli, Ricardo Salton, Martha Savigliano, Jeffrey Tobin, Sergio Pujol, María Eugenia Rosboch, Marina Cañardo, Camila Juárez, Enrique Cámara de Landa, María Emilia Greco, Gabriel Menéndez, Meri Lao, Solange Bazely, Gustavo Goldman, Esteban Buch, Sophie Jacotot, Michel Plisson e Heloísa Valente, com quem compartilhei valiosos momentos de troca acadêmica nos congressos internacionais de tango em Villa Mercedes, Buenos Aires e Paris;

- aos professores Maria Helena Capelato (Departamento de História/USP) e Norberto Ferreras (Departamento de História/UFF), que integraram a mesa do exame de qualificação, pela leitura generosa e por suas contribuições, e, por igual motivo, aos professores que examinaram a tese: Maria Helena Capelato, novamente, Samuel Araújo (Escola de Música/UFRJ), Viviana Gelado (Departamento de Letras/UFF) e Verónica Secreto (Departamento de História/UFF);
- à minha orientadora, professora Martha Abreu, pela confiança e leitura atenta, crítica e valiosa, que me propiciou aperfeiçoar o texto e fazê-lo render o quanto podia;
- à minha mãe e à irmã de minha mãe, minha plateia mais constante;
- a Heitor, Fred e Malena, que jamais lerão esta tese, pela fiel e felina amizade.

Resumo

ROMERO, Avelino. Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”. Tese de Doutorado em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense/UFF.

Palavras-chave: 1.História do Tango; 2.Culturas Políticas; 3.Buenos Aires

O trabalho articula os campos da história, musicologia e crítica literária, reconhece o tango como fenômeno complexo – dança, música, poesia, memória e identidade social – e o problematiza como parte da cultura histórica argentina. Analisa relações entre tango, sociedade e política, mobilizando uma história social da cultura e uma história política, informadas pelas noções de memória social e de culturas políticas. Duas temáticas interrelacionadas – crise e identidade – sinalizam o tango como representação identitária e vivência estética das crises sociais, possibilitando analisar ações e valores compartilhados ou confrontados pelos sujeitos sociais, na interseção entre o tempo dos eventos e o das estruturas. Focando a cidade de Buenos Aires, os limites temporais são dados pelo “tango criollo” do princípio do século XX e o “tango nuevo” dos anos 50 e 60. A pesquisa ampla e diversificada de fontes inclui nas narrativas “tangueras” as chamadas “histórias do tango”, composições musicais, textos literários, testemunhos e memórias, analisados como uma rede intertextual que canoniza temas e objetos. Inicialmente, apresenta-se a “desmontagem” das narrativas produzidas por Carlos Vega, José Gobello e Horacio Ferrer, textos e autores significativos pela difusão e pelas instituições que fundaram. Em seguida, tensionando a temporalidade histórica, uma cronologia retrogradada demonstra as pressões do passado sobre o presente e analisa diversas conjunturas de crise e expansão, questionando marcos temporais e temas consagrados pela tradição narrativa: a “revolución piazzolleana” e a “desperonização” dos anos 50 e 60; da crise dos anos 30 à militância “tanguera” junto ao peronismo; identidades sociais e musicais nos anos 20; as “origens” do tango na Buenos Aires “fin-de-siècle”.

Abstract

Key-words: 1.Tango History; 2.Political Cultures; 3.Buenos Aires

This thesis articulates History, Musicology and Literary Criticism, recognizes tango as a complex phenomenon – as dance, music, poetry, social memory and identity – and questions it as part of Argentine historical culture. It analyses the relations between tango, society and politics, by recurring to a social history of culture and to a political history, enriched by notions of social memory and political culture. Two interrelated themes – crisis and identity – treat tango as an identitary representation and an aesthetic experience of Argentine social crisis, providing ways of analysing actions and values that are shared by social agents, by intersecting time of events and time of structures. Focusing on Buenos Aires city, the temporal limits are set from the “tango criollo” in the beginning of the 20th century to the “tango nuevo” of the 1950’s and 1960’s. The extensive and diversified research of fonts includes among the tango narratives the so-called “histories of tango”, musical compositions, literary texts, testimonies and memories, that are analysed as an intertextual net which fixes a canon of themes and objects. Firstly, some narratives produced by Carlos Vega, José Gobello and Horacio Ferrer are deconstructed. These are relevant texts and authors for their diffusion and for the institutions they have founded. Then, by tensing historical temporality, a retrograded chronology shows the press of past upon the present and analyses several conjunctures of crisis and expansion, questioning the temporal limits and consecrated themes: the “piazzollean revolution” of the 1950’s and 1960’s; from the crisis of the 1930’s to the approaching of “tangueros” to peronism; social and musical identity in the 1920’s; tango “origins” in Buenos Aires “fin-de-siècle”.

Resumen

Palabras claves: 1.Historia del Tango; 2.Culturas Políticas; 3.Buenos Aires

El trabajo articula los campos de historia, musicología y crítica literaria, reconoce el tango como un fenómeno complejo –danza, música, poesía, memoria e identidad social– y lo problematiza como parte de la cultura histórica argentina. Analiza relaciones entre tango, sociedad y política, movilizand una historia social de la música y una historia política, informadas por las nociones de memoria social y de culturas políticas. Dos temáticas interrelacionadas –crisis e identidad–, abordan el tango como representación de identidades y vivencia estética de las crisis sociales, facilitando el análisis de acciones y valores compartidos o confrontados por los sujetos sociales, en la intersección entre el tiempo de los eventos y el de las estructuras. Ubicado espacialmente en la ciudad de Buenos Aires, los límites temporales son dados por el “tango criollo” de principios del siglo XX y el “tango nuevo” de los años 50 y 60. La investigación amplia y diversificada de fuentes incluye en las narrativas tangueras las llamadas “historias del tango”, composiciones musicales, textos literarios, testimonios y memorias, analizados como una red intertextual que canoniza temas y objetos. Inicialmente, se presenta el desmontaje de las narrativas producidas por Carlos Vega, José Gobello y Horacio Ferrer, textos y autores significativos por la difusión y por las instituciones que ellos fundaron. Enseguida, tensionando la temporalidad histórica, una cronología retrogradada demuestra las presiones del pasado sobre el presente y analiza diversas coyunturas de crisis y expansión, cuestionando marcos temporales y temas consagrados por la tradición narrativa: la “revolución piazzolleana” y la “desperonización” de los años 50 y 60; de la crisis de los años 30 a la militancia tanguera junto al peronismo; identidades sociales y musicales en los años 20; los “orígenes” del tango en el Buenos Aires “fin-de-siècle”.

Sumário

Prelúdio	11
I – Os sentidos do tango: tempo e narrativa, memória e cultura histórica	15
Linguagem, Memória e História	15
Lugares, práticas e textos: três autores significativos	32
Carlos Vega: do folclore à nação	34
José Gobello: da palavra à política	59
Horacio Ferrer: da vanguarda à memória	82
Interlúdio: “La Resistencia del Tango”	102
Identities em Crise	124
II – <i>Lo que Vendrá</i> – “la revolución piazzolleana”	125
“La revolución piazzolleana”	125
A “crise” argentina e a “morte” do tango	145
Os anos 60: o recuo de Piazzolla e “un cadáver que renace”	171
<i>El Tango</i> , entre Borges e Piazzolla: a tradição reescrita pela vanguarda	189
III – <i>Cambalache</i> – “la década infame”	217
Discépolo e a “estética do desencanto”	217
Da <i>mishiadura</i> à censura	243
O tango e a “comunidad organizada”	272
Da Crise às Identities	290
IV – <i>Recuerdo</i> – “la guardia nueva”	291
A “escuela decareana”	291
O <i>tango-canción</i> e o cabaré encenado	325
V – <i>El Choclo</i> – “Con este tango nació el tango...”	362
Ángel Villoldo, “el papá del tango criollo”	362
Buenos Aires <i>fin-de-siècle</i> : modernização e crise	384
O tango no Centenário: entre a picaresca e a melancolia	400
Poslúdio	427
Fontes e Bibliografia	434
Anexo I – Quadro sintético de identificação das “histórias do tango”	469
Anexo II – Arranjos de Astor Piazzolla gravados por Aníbal Troilo	474

Prelúdio

Entre 1880 e 1930, a sociedade argentina viveu um acelerado período de modernização, marcado pelo crescimento das exportações, pela imigração massiva de europeus e pela urbanização acelerada sobretudo em Buenos Aires, capital federal e pólo concentrador das populações em deslocamento. O ano de 1930 inaugurou um ciclo de instabilidade política e intervenções militares que se estenderia até iniciados os anos 80. A história do tango parece acompanhar e simbolizar todo esse processo. Entre 1880 e 1930, em meio a desencontradas representações sobre a identidade nacional surgidas como resposta à crise da modernidade, são fixados os estilos característicos da dança e da música, enquanto sua difusão durante a década de 1920 propicia a diferenciação e consolidação de três variantes: o *tango-canción*, as formas instrumentais de *tango-romanza*, mais lírica e melódica, e o *tango-milonga*, mais rítmico e aparentado às primeiras formas surgidas entre o final do século XIX e os primeiros anos do XX.

Parecendo acompanhar a dinâmica sociopolítica, o tango teria passado por duas fortes crises: em 1930, seguindo-se ao golpe militar que derrubou o governo eleito do radical Hipólito Yrigoyen, e em 1955, após a derrubada do governo de Juan Perón. Os vínculos políticos e sociais entre os *tangueros* e os governos depostos marcam as crises identitárias com que os cultores da música e da dança vêem os cortes no processo histórico. Tanto em 1930 quanto em 1955, fala-se na “morte” do tango. As “crises” levam a tentativas de representação do passado histórico, corporificadas num conjunto de “histórias do tango”, entre a crônica e a memória algumas, outras mais analíticas e explicativas. Esse corpo de narrativas constitui as fontes principais para a construção do presente trabalho, centrado grandemente no esforço para as analisar, “desmontar”, em sua condição de memória, identificando temas, parâmetros interpretativos, periodizações, mitificações de processos e de sujeitos históricos.

No capítulo I, após uma breve exposição de cunho epistemológico e historiográfico, os conceitos de cultura histórica, cultura política e memória são mobilizados num exercício de análise, a “desmontagem” das “histórias do tango” produzidas por três autores significativos, Carlos Vega, José Gobello e Horacio Ferrer, revelando-as como “monumentos” articulados a lugares de produção, e fazendo aflorar tensões políticas e estéticas que as embasaram ou as tiveram por base.

Nos capítulos II a V, seguindo a “desmontagem” das “histórias do tango”, retiro o foco sobre autores e textos individualizados, para destacar temas, objetos, procedimentos e interpretações, isolados analiticamente, e confrontados com referências historiográficas e outras fontes: música, literatura, jornais, revistas, memórias. Os temas foram extraídos da própria tradição interpretativa constituída pelas “histórias do tango”, que continuam sendo a principal fonte submetida aos procedimentos de crítica e contextualização. As “histórias do tango” aparecerão agora por sua exemplaridade ou excepcionalidade na abordagem: isto é, por sua capacidade de se impor como tradição interpretativa ou de se contrastar a ela, apresentando alternativas de análise, explicação ou avaliação. Sem necessidade de apresentar exaustivamente o trabalho analítico sobre todas as narrativas identificadas, cumpro com a seleção que a prática historiográfica implica. As interpretações extraídas das “histórias do tango” serão submetidas ao confronto com outras formas de representação dos mesmos temas, que conformam espécies de “contratestemunhos”, e permitem desvendar motivações e embasamentos para as interpretações construídas, ou a sua contradição.

Para a estruturação desses capítulos, a própria cronologia é problematizada, tratada de forma retrogradada, seguindo as sugestões de Marc Bloch, retomadas e problematizadas por Peter Burke:

Pode haver outras maneiras de se relacionar mais intimamente a estrutura aos acontecimentos do que em geral fazem os historiadores. Um método possível é escrever a história de frente para trás [...]. Esta forma de organização tem suas dificuldades, mais obviamente o problema de que embora os capítulos sejam dispostos em ordem inversa, cada capítulo tem de ser lido para diante. A grande vantagem da experiência, por outro lado, é permitir, ou mesmo forçar o leitor a sentir a pressão do passado sobre os indivíduos e os grupos (a pressão das estruturas ou dos acontecimentos que congelaram ou, como diria Ricoeur, se “sedimentaram” em estruturas).¹

Assim, uma primeira seção, intitulada *Identidades em Crise*, e subdividida em dois capítulos, analisa a “crise” e a “morte” do tango nos anos 50 e 60 – o Capítulo II – e novamente a “crise” e a “morte” do tango nos anos 30 – o Capítulo III. A segunda seção, *Da Crise às Identidades*, aborda no Capítulo IV a difusão do tango

¹ BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____ (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 345.

nos anos 20 e sua consolidação como veículo de identidades sociais e de gênero e, em seguida, no Capítulo V, o tema de suas “origens” e sua fixação como “tango criollo” no princípio do século, representado como resposta à crise da modernidade vivida entre o *fin-de-siècle* e as comemorações do I Centenário da Revolução de Maio, em 1910.

Quatro composições servem de mote ao desenvolvimento desses capítulos, escolhidas por seu peso explicativo, por sua representatividade entre as “história do tango” e sua fixação no repertório *tanguero*.

Lo que Vendrá, de Astor Piazzolla, anuncia a “revolución piazzolleana”, e dá entrada à discussão das tensas relações entre vanguarda e tradição, entre a “crise” ou “morte” do tango nos anos 50 e sua possível “ressurreição” na década de 1960. No campo minado que é o debate cultural dos anos 50 e 60, o caráter identitário e político do tango funciona como um detonador. A dinâmica política a partir de 1955, marcada como um processo de “desperonização”, coincide com as inovações propostas por Piazzolla e a polêmica em torno do “nuevo tango”, nome com que o compositor marca a diferença. Dentre as pedras de escândalo, a formação do *Octeto Buenos Aires* em 1955 abriga a guitarra elétrica e uma aproximação com o jazz.

Cambalache, de Enrique Santos Discépolo, é reiteradamente apontado como símbolo da “década infame”, expressão representativa da vivência política e social dos anos 30. A memória *tanguera* fixou outra “crise” e “morte” do tango entre 1930 e 1935, e novamente fala-se em sua “ressurreição” a partir de 1935, que teria conduzido a um apogeu nos anos 40, estendendo-se pelo início do governo Perón. Entre a “restauração conservadora” de 1930 e a “comunidade organizada” peronista, a identidade social e cultural dos *tangueros* é pressionada por ações do Estado autoritário sobre as manifestações culturais, como a censura às letras de tango. O subgrupo social, por sua vez, elabora formas próprias de articulação política e social no confronto com as pressões estatais.

Recuerdo, de Osvaldo Pugliese, aponta as inovações técnicas e estilísticas que marcaram a chamada “guardia nueva” do tango nos anos 20, e permite uma entrada nos novos espaços sociais de difusão do tango e nas representações identitárias a que a dança e a música se associam na década. No mesmo período desenvolve-se o *tango-canción*, que propicia a formação de um *corpus* de narrativas entre líricas e dramáticas, analisadas em algumas de suas ideias-força associadas às identidades de gênero.

El Choclo, de Ángel Villoldo, composto no princípio do século, receberia nos anos 40 uma letra que diz que “con este tango nació el tango”, fixando na memória *tanguera* a mitificação da composição como o símbolo de uma época e a de seu autor como “el papá del tango criollo”. A análise do mito sugere confrontar a própria nomenclatura “tango criollo” com outras representações da identidade nacional em desenvolvimento entre a década de 1880 e a de 1910.

Ao longo de todo o trabalho, a noção de intertextualidade é mobilizada como estratégia analítica, mediante a confrontação de diferentes narrativas e representações do tango e dos temas em discussão, propiciando a análise em sua complexidade. A música, a poesia, o ensaio, a crônica, a memória, os mitos, são confrontados, flagrando-se a recorrência de temáticas e argumentações que compõem um sistema de representação. O reconhecimento do tango como um sistema rico e variado norteia também a abordagem interdisciplinar, que tem na história um foco e um sentido, mas se abre à música e à literatura, assumindo os riscos decorrentes dessa abertura, mas beneficiando-se também de seus aportes à explicação e à compreensão.

I – Os sentidos do tango: tempo e narrativa, memória e cultura política

Linguagem, Memória e História

É a questão da relação transcendental mútua entre tempo e linguagem, porque não há linguagem que se diga sem se desdobrar nas várias dobras do tempo, nem tempo que possa se configurar e adquirir sentido, por mais fugaz que seja, sem ser recolhido e articulado por linguagem.

Jeanne Marie Gagnebin²

As problemáticas que norteiam o desenvolvimento deste trabalho podem ser definidas em torno de dois eixos: um que busca circunscrever o tango como *representação estética das crises sociais* e outro que aborda o tango e sua história como *território simbólico* e como *representação identitária*. As crises argentinas são muitas: políticas, econômicas, sociais, culturais, estéticas. Também várias as formas de representação. Nas histórias e crônicas do tango, nas letras de canções, nas composições que se querem “tradicionais” ou de “vanguarda”, nos posicionamentos públicos de músicos, poetas, dançarinos e estudiosos dedicados ao tango, à sua história e aos seus sentidos.

Contemporaneamente à formação do tango, nas décadas finais do século XIX, há uma crise vivida por migrantes rurais e imigrantes europeus e toda sorte de desenraizados, em luta por sobrevivência e reterritorialização no novo ambiente da cidade de Buenos Aires, em processo de crescimento e modernização. Uma parte das elites, descontentes com os frutos do processo, dentre os quais o próprio tango, também vivencia a crise da modernidade, e é possível confrontar diferentes percepções e representações dessa crise. O repúdio das elites ao tango indicaria a clivagem social reveladora das tensões no processo de integração de antigos e novos contingentes populacionais à ordem social e nacional argentina. A assimilação posterior do tango, entre as décadas de 1910 e 1950, acompanharia a curva de crescimento e bem-estar

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 8.

geral, em alternância com a depressão dos anos 30 e o esgotamento do governo peronista, mas também não estaria isenta de velhas e renovadas tensões. Em meio ao debate político e social dos anos 50 e 60, o “nuevo tango” de Astor Piazzolla afigura-se como nova representação da crise social, política e estética: como decorrência da crise, como contribuição a ela, e – na avaliação do próprio Piazzolla – como possibilidade de superação, por força da modernização estética proposta. A recepção à obra de Piazzolla e o debate que instaura indicam uma vez mais o caráter identitário atribuído à dança, à música e à poesia. O tango e as narrativas construídas sobre ele constituiriam uma representação social análoga ao próprio espaço urbano de Buenos Aires. A “música cidadana”, como é comumente chamado o tango, corresponderia a esse território no qual são construídas identidades pessoais e coletivas – as dos “tangueros”, dançarinos, músicos e poetas, e as de grupos sociais, marginais ou assimilados, na representação de uma sociedade nacional argentina.

Esses dois eixos de questões serão desenvolvidos mais adiante, respectivamente nas partes I e II, subdivididas cada uma em dois capítulos. Para este primeiro capítulo, as considerações que proponho são de três ordens: a construção de narrativas pelos sujeitos históricos; as escolhas, processos de memória e esquecimento que operam, em suas implicações sobretudo políticas; e a problemática dos tempos históricos tal como se apresenta na fabricação narrativa. Evidentemente, não as trato em generalidade e abstração, mas procuro aproximá-las do objeto estudado, sob uma de suas feições mais peculiares: as “histórias do tango”.

As palavras que Jeanne Marie Gagnebin emprega na apresentação de suas *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, que exibo em epígrafe desta seção, me servem como um catalisador das análises e reflexões que estão na origem das considerações propostas: a relação entre tempo e linguagem, assumindo formas narrativas na articulação entre o conhecimento histórico e o objeto artístico, o tango, situado na sociedade argentina entre o final do século XIX e a segunda metade do XX, e aqui desdobrado nas três linguagens em que se apresenta: como dança, como música e como poesia. Exemplifico:

Em 1987, Miguel Ángel Zotto e Milena Plebs, dançarinos de tango, formaram em Buenos Aires a Compañía Tango x 2, que estreou com o espetáculo *Perfumes de Tango*. Desde então, Zotto desenvolve espetáculos seguindo um padrão: a narrativa da história do tango em apoio ao roteiro musical e coreográfico. Os diferentes

marcos temporais são representados em sucessão linear, de fácil compreensão pelo público, na escolha das composições, arranjos musicais e gestos interpretativos dos instrumentistas, e nas coreografias, figurinos e encenação, representando diferentes ambientes, personagens e sentidos atribuídos ao tango: a rua, o prostíbulo, o cabaré de luxo, o salão de baile, o espetáculo cênico.³

Em 1985, Astor Piazzolla compôs a suíte para flauta e violão intitulada *Histoire du Tango*.⁴ Seu “programa” narrativo corresponde a uma periodização na história do tango: *Bordel 1900*, *Café 1930*, *Nightclub 1960*, *Concert d’Aujourd’hui*. Marcadas por diferentes gestos musicais – figuras rítmicas, contornos melódicos, fraseados, efeitos timbrísticos –, cada seção remete às épocas históricas que o compositor representou. Leio, internalizada no discurso musical, a representação da temporalidade no processo histórico em que se cria e se desenvolve o tango como música e como prática social, demarcada pelos títulos e pelos gestos que lhes correspondem, que aliam a datação aos contextos que indicam marginalidade (o bordel), integração (o café) e projeção internacional (o *nightclub* e a sala de concerto).

Em 1947, a atriz e cantora Libertad Lamarque pediu ao poeta e compositor Enrique Santos Discépolo que escrevesse nova letra para *El Choclo*, de Ángel Villoldo. Trata-se de um dos tangos mais antigos de que se tem registro, estreado em 1903 e editado em 1905. Cito dois versos da letra: “Con este tango nació el tango y como un grito / salió del sórdido barrial buscando el cielo”.⁵ Em duas linhas, o *tanguero*

³ *Perfumes de Tango*: Miguel Angel Zotto presenta Tango x 2 Company. VHS, s.d. Neste documentário, cenas do espetáculo são intercaladas com um depoimento de Zotto sobre sua trajetória artística e a formação da Companhia, e com imagens de antigos dançarinos dos anos 30 e 40, que lhe serviram de referência, em registros fílmicos realizados nos anos 60 e 1970; *Compañía Tango x 2 de Miguel Angel Zotto presenta una nueva versión de Una Noche de Tango*. Programa do espetáculo [Buenos Aires: 2000]; *Miguel Zotto es Buenos Aires. Compañía Tango x 2*. Programa do espetáculo comemorativo dos 20 anos da Companhia. [Buenos Aires: 2008]. Este último espetáculo está disponível em *Miguel Ángel Zotto es Buenos Aires Tango*. Grabado en vivo en el Teatro Astral de Buenos Aires en mayo de 2008. 2 DVDs. Buenos Aires: Tangox2, 2008. Não posso deixar de mencionar o espetáculo *Tango Argentino*, idealizado e dirigido por Claudio Segovia, que estreou em 1983 e por 10 anos circulou por Europa, Estados Unidos e América Latina, reativando a moda internacional do tango. É considerado o precursor desse tipo de espetáculo que hoje desenvolve a companhia de Zotto, que integrou sua equipe de bailarinos. Apesar disso, por não o ter assistido nem ter tido acesso a registros do mesmo, preferi citar os espetáculos de Zotto, os quais pude conhecer de forma direta ou mediada.

⁴ PIAZZOLLA, Astor. *Histoire du tango*. Partitura para flauta e violão. Paris: Henry Lemoine, 1986. Há um registro em “cd” da estreia da obra pelo flautista Marc Grawels e o violonista Guy Lukowski, a quem a obra é dedicada, no Festival Internacional de Violão de Liège em 1985. *Astor Piazzolla. Hommage à Liège*. Milan Music, Warner Music Argentina, 1998.

⁵ DISCÉPOLO, Enrique Santos, VILLOLDO, Ángel. *El Choclo*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Alfredo Perrotti, © 1918. Apresento a íntegra da letra e uma análise mais detida no capítulo V. Muitas das partituras musicais, letras e gravações dos tangos citados ao longo deste trabalho podem ser encontrados em www.todotango.com.

simpatizante do governo de Perón sintetiza o mito originário que vincula o tango à periferia urbana e social; o sentido identitário que une a memória de um passado de exclusão social a um projeto político e social de caráter reivindicativo e ascensional; e a exaltação de uma possível vitória desse projeto na representação de sua trajetória de aceitação social e projeção internacional.

Volto às palavras de Jeanne Marie Gagnebin. A motivação da filósofa é um comentário aos Livros X e XI das *Confissões* de Santo Agostinho, os quais tratam, respectivamente, da memória e do tempo. Ao situar o gênero discursivo empregado nas *Confissões* “num cruzamento privilegiado entre história e literatura”, Gagnebin retoma as reflexões de Paul Ricoeur, e pensa a trama, o enredo ficcional, como “construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real”.⁶ O que está em jogo, portanto, são modos diferentes mas não excludentes de lidar com a verdade histórica.⁷

Em lugar de tratar da construção do tempo e da memória em separado, na literatura e na história, Gagnebin opta por “esse discurso fronteiro, ambíguo, no qual a segurança da verificação histórica e a arbitrariedade da imaginação literária se relativizam e se constituem mutuamente”.⁸ Esse relativismo não impede Agostinho de Hipona de adotar uma argumentação pragmática, elegendo a experiência perceptiva que articula tempo e memória. Ante a dificuldade de definir o tempo, o pensador varia a discussão sobre sua essência, e passa a investigar as práticas de medição, recorrendo ao domínio da linguagem, nas formas da recitação de um poema, do canto de um hino, e da medida das sílabas de um verso. Nesse passo das *Confissões*, ainda segundo a autora, “a questão da linguagem – esse estranho ser que só remete às coisas porque presentifica sua ausência” se une à “questão do tempo – esse outro estranho ser que não se deixa agarrar em seu incessante escapular”.⁹ O tempo dá-se à experiência por meio das atividades de linguagem: “só consigo falar, escrever, cantar e contar porque posso

⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o Tempo. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67-8. Ver também RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

⁷ De forma análoga, tratando dos textos antropológicos, Clifford Geertz os chama de “ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento.” GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, p. 25.

⁸ GAGNEBIN, J. M. Dizer o tempo, p. 68.

⁹ *Idem*, p. 74.

lembrar, exercer minha *atenção e prever*”¹⁰, ações com que Agostinho remete às três dimensões do tempo, como passado, presente e futuro.¹¹

O exercício teórico-reflexivo ajuda a iluminar um processo de trabalho que, além de lidar com as problemáticas inerentes à escrita da história, quer ainda invocar a proximidade de outras linguagens, com ênfase na música. Clio e Euterpe, filhas da mesma deusa – Mnemósyne – e irmanadas na articulação entre tempo e linguagem, ilustram a intenção de tomar o fenômeno musical como objeto e como fonte, e submetê-lo à operação historiográfica.

Deixando um pouco os filósofos, recorro ao historiador. Michel de Certeau lembra que historiografia traz no nome o paradoxo de dois termos antinômicos: o real e o discurso.¹² Sua investigação centra-se nessa relação tensa entre o discurso e o real que a historiografia permite vivenciar. A historiografia é uma “heterologia”, um discurso sobre o outro, construído “em função da separação entre o saber que contém o discurso e o corpo mudo que o sustenta”.¹³ Isto porque o real que a historiografia visa a inscrever em seu corpo discursivo aponta os “desaparecidos”, os “mortos”: “o outro é o fantasma da historiografia. O objeto que ela busca, que ela honra e que ela sepulta”.¹⁴ O outro, o fantasma, o corpo mudo, o morto, o ausente, são as metáforas com que Certeau nomeia a relação dialógica entre presente e passado inscrita na prática historiográfica. É a problemática dos tempos históricos que aí se inscreve. Esse outro é o passado, que, apesar das aparências, insiste em se apresentar, mas é silenciado pelo discurso do historiador. Reside aí o projeto contraditório da pesquisa histórica. Ao tentar “compreender” a alteridade do estranho, escondendo-a com o “sentido” proposto pelo “trabalho interpretativo”, pretende “acalmar os mortos que ainda frequentam o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários”.¹⁵ Este procedimento paradoxal simboliza-se e

¹⁰ *Idem*, p. 74.

¹¹ Ver AGOSTINHO DE HIPONA. Livro XI: O homem e o tempo. In: *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

¹² CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 11. E, lembro eu, isto não é diferente para a música, que também nomeia o real – uma prática musical – e um discurso, menos distantes um e outro do que costuma ocorrer com a historiografia. O discurso musical pode ser a transposição escrita de uma prática, espécie de descrição desta, mas também se desdobra na função prescritiva e se torna condição da prática. Na historiografia, a reversibilidade não se dá: o discurso não instaura a prática, a não ser que se converta em programa de ação política. E ainda há um segundo discurso, a musicologia, que incide sobre a música, e que poderia dialogar com a historiografia, mas tende à especialização e ao isolamento, na forma de musicologia histórica ou história da música.

¹³ *Idem*, p. 15.

¹⁴ CERTEAU, Michel de. *Escritas e histórias*. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 14.

¹⁵ *Idem*, p. 14.

efetua-se na escrita, “gesto que tem ao mesmo tempo valor de mito e de rito”.¹⁶ A escrita da história “substitui todos os mitos da antiguidade por uma prática significante”, “um trabalho representativo que articula num mesmo espaço a ausência e a produção”.¹⁷ Para Certeau, “sem dúvida a história é o nosso mito. Ela combina o ‘pensável’ e a origem, de acordo com o modo através do qual uma sociedade se compreende”.¹⁸

Mas não é apenas à história que cabe essa função de ser o “nosso mito”, de combinar o “pensável e a origem”, de permitir a uma sociedade se compreender. Em determinados contextos, a música – e também a poesia e a dança – desempenha o papel ritual de atualização do passado mítico, articulando “num mesmo espaço a ausência e a produção”. A recusa da historiografia em abordar a música, “arte dos sons”, revela toda a impropriedade de uma prática pretensamente silenciadora, parecendo transformá-la em outra espécie de morto que ela sepulta, sem honrar, e que insiste em vagar como um fantasma sem repouso. De forma análoga aos “mortos que ainda frequentam o presente”, para retomar a fórmula de Certeau, a música requer o direito de assombrar os palácios da história, à espera de que se lhe ofereça também um túmulo escriturário apropriado. Mas para a música isso só faria sentido na condição de ser compreendida pela história na qualidade de corpo vívido e sonoro. Seria necessário erigir uma ponte entre o que a música pretende dizer e o que a história é capaz de compreender.

É possível reconhecer na música a internalização da problemática da temporalidade, cara à prática historiográfica: noções como origem e evolução; tradicional, moderno e vanguardista; continuidade e ruptura; e o reconhecimento de períodos estilísticos e de trocas entre presente e passado. Não me refiro apenas a uma “história da música”, a uma espécie narrativa também historiográfica, mas proponho reconhecer um pensar a temporalidade por parte de criadores e intérpretes e o desenvolvimento de noções internalizadas no discurso musical, as quais poderiam ser articuladas às problemáticas propostas pela prática historiográfica, não fosse esse diálogo de surdos nascido da “feudalização” das práticas acadêmicas. Minha crítica parte, é claro, da identificação de que o discurso historiográfico pressupõe uma institucionalização que implica uma forma de funcionamento, que, como lembra Certeau, “lhe permite um tipo de produção e lhe proíbe outros”.¹⁹

¹⁶ *Idem*, p. 17.

¹⁷ *Idem*, p. 17.

¹⁸ *Idem*, Fazer história. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 33.

¹⁹ *Idem*, A operação historiográfica. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 76.

A propósito disso, apesar da óbvia e peculiar relação que se estabelece entre o tango em suas várias manifestações e o passado histórico argentino, é no mínimo curiosa a desatenção com que o tema foi tratado pela historiografia acadêmica da Argentina. Tomem-se dois exemplos. Em obra coletiva dedicada à história de Buenos Aires, publicada em 1983, e reeditada em versão ampliada em 2000, coordenada originalmente por José Luis Romero, e secundada por seu filho, Luis Alberto Romero, os artigos são assinados por diversos especialistas, em sua maior parte com atuação acadêmica, dentre historiadores, sociólogos, cientistas políticos, geógrafos, arquitetos, críticos literários, mas são dois jornalistas e uma professora de história dos meios de comunicação que fazem referências ao tango, de forma pontual ou um pouco mais detidamente.²⁰ Há também dois artigos específicos sobre o tango, “El nacimiento del tango” e “El tango: apogeo y crisis”. Os dois vão assinados por Eduardo Stilman, apresentado como escritor e autor de vários trabalhos sobre a história do tango. Outro exemplo ainda mais significativo é a “Nueva Historia Argentina”, em dez volumes, completada por dois tomos especiais, um *Atlas de Historia Argentina* e uma *Historia del Arte Argentino*. Neste último, em um artigo sobre música, os mais de cem anos de história do tango constam em duas páginas. Dos volumes cinco a nove, que cobrem de 1880 a 1976, não há nenhum artigo específico. O tango é mencionado mais fartamente num artigo sobre a produção literária, e pontualmente em estudos que tratam da vida cotidiana, da imprensa, da saúde, dos intelectuais, e da cultura juvenil dos anos 60.²¹

Vale também mencionar as exceções: Sergio Pujol, historiador e jornalista especializado em crítica musical, professor da Facultad de Periodismo de la Universidad de La Plata, é autor de uma extensa produção sobre temas da cultura urbana argentina, da qual destaco os estudos sobre o mundo dos espetáculos na Buenos

²⁰ ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. 2. ed. ampliada y actualizada. Buenos Aires: Altamira, 2000. Ver os artigos de José Luis Romero, Graciela Silvestri e Adrián Gorelik, Oscar Troncoso, Jacobo de Diego e Rosa María Brenca de Rússovich.

²¹ Ver BARRANCOS, Dora. La vida cotidiana. In: LOBATO, Mirta Zaida. *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 553-601. (Nueva historia argentina, t. V); ROSA, Claudia. La literatura argentina durante los gobiernos radicales e SAÍTTA, Sylvia. El periodismo popular en los años veinte. In: FALCÓN, Ricardo. *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 391-433, p. 435-471. (Nueva historia argentina, t. VI); ARMUS, Diego, BELMARTINO, Susana. Enfermedades, médicos y cultura higiénica e SAÍTTA, Sylvia. Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda. In: CATTARUZZA, Alejandro. *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política: 1930-1943*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p. 283-329 e p. 383-428. (Nueva historia argentina, t. VII); SIGAL, Silvia. Intelectuales y peronismo. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 481-522. (Nueva historia argentina, t. VIII); PUJOL, Sergio. Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. In: JAMES, Daniel. *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007, p. 281-328. (Nueva historia argentina, t. IX).

Aires dos anos 20, a cultura argentina nos anos 60, uma história do baile na Argentina e a biografia de Enrique Santos Discépolo.²² Ema Cibotti, historiadora especializada em História Social Argentina e na questão imigratória, pesquisadora vinculada à Universidad de Buenos Aires, é diretora da cadeira de “Historia del Tango” no Centro Educativo del Tango de la Ciudad de Buenos Aires.²³ Andrea Matallana, socióloga com doutorado em História, pesquisadora e professora do Departamento de História da Universidad Torcuato Di Tella, especializada em temas de história social e cultural argentina do século XX, é autora de *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, livro em que analisa os mecanismos de produção e expansão do tango através dos espaços de sociabilidade, a esfera do entretenimento e outras formas de difusão.²⁴

Uma possível explicação para a marginalização do tango na historiografia argentina estaria em certa resistência dos historiadores acadêmicos argentinos à absorção das correntes historiográficas das últimas décadas, ligadas à nova história cultural. As vicissitudes da história da própria disciplina diante de sucessivas intervenções nas universidades desde os anos 30 explicariam um possível “atraso”.²⁵ Mas também é válido desconfiar de que haja preconceito em relação a um tema considerado marginal por diversas tradições políticas do país, dos conservadores aos

²² PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994; *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002; *Historia del baile: de la milonga a la disco*. 2ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011; *Discépolo: una biografía argentina*. Buenos Aires: Booket, 2006.

²³ CIBOTTI, Ema. Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango. In: LENCINA, Teresita, BRUNELLI, Omar García, SALTÓN, Ricardo (org.). *Escritos sobre el tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro’feca, 2009, p. 41-54.

²⁴ MATAALLANA, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

²⁵ Um pioneiro na abordagem da história social e cultural, que não raro recorria à expressão literária e musical, incluído o tango, foi José Luis Romero, que teve papel importante na modernização da Universidad de Buenos Aires após a queda de Perón, em 1955, mas que se afastou da academia com as novas intervenções militares dos anos 60. Talvez o próprio caráter *outsider* de sua atuação a partir daí explique a especificidade de sua produção. Referências, ainda que esparsas, ao tango podem ser encontradas por exemplo em ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Sobre a historiografia argentina, ver DONGHI, Tulio Halperín. Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985). *Desarrollo Económico*. Revista de Ciencias Sociales. Buenos Aires, vol. 25, nº 100, p. 487-520, jan.-mar. 1986; CIBOTTI, Ema. El aporte en la historiografía argentina de una ‘generación ausente’, 1983-1993. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año III, n. 4-5, p. 7-20, fins de 1993; e ROMERO, Luis Alberto. La historiografía argentina en la democracia: los problemas de la construcción de un campo profesional. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año V, n. 10, p. 91-106, começos de 1996. Remeto também à análise historiográfica de GANTOS, Marcelo Carlos. *Mitografía da experiência argentina: sócio-gênese do tango de Buenos Aires*. Tese (Doutoramento). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998. Este último trabalho é valioso para o levantamento das narrativas históricas sobre o tango, mas falha ao incorporar acriticamente alguns postulados ou conclusões das mesmas, além de se apropriar de trechos analíticos e depoimentos orais colhidos por outros autores, sem apresentar os devidos créditos.

anarquistas e socialistas, não obstante o fato de muitos *tangueros* terem sido simpatizantes do anarquismo até a década de 1920.²⁶ Considerando que o vínculo político mais comum entre os *tangueros* foi com o peronismo, pode-se supor que a esquerda não-peronista seja avessa ao tema. Em contraposição, diversos intelectuais peronistas abordaram o tango em seus escritos, mas ainda assim, não se contam historiadores acadêmicos.²⁷ No campo das “esquerdas”, a exceção estaria com os comunistas, que tiveram um importante nome do tango no partido – o pianista, compositor e líder de orquestra Osvaldo Pugliese –, e recentemente vêm produzindo publicações no âmbito do Departamento La Ciudad del Tango que integra o Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini associado ao partido, mas nas quais predominam enfoques antropológicos e das ciências da comunicação.²⁸ O simples fato de que, ao tentar localizar trabalhos sobre o tango elaborados por historiadores, tenha derivado para as filiações político-partidárias, já adianta onde começo a meter as mãos...

Ilustrativamente, ofereço em Anexo um quadro mais completo dos estudos sobre o tango, indicando as datas das primeiras edições, a qualificação dos autores e sua classificação quanto à área de atuação. Metodologicamente, me propus submeter parte desse conjunto de narrativas à “operação historiográfica”, expressão a partir da qual Certeau analisa a particularidade do lugar de onde fala o historiador e do domínio em que realiza sua investigação. A operação historiográfica é referida “à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*”.²⁹ Certeau define como científica “a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam ‘controlar’ operações destinadas à *produção* de objetos determinados”.³⁰ Além de trabalhar sobre as “histórias do tango”, reafirmo a possibilidade de reconhecer

²⁶ Sobre os anarquistas, ver SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires: 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 152. Para um exemplo do posicionamento das lideranças socialistas, ver MOREAU DE JUSTO, Alicia. [Depoimento.] In: ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años*. Buenos Aires: Mar Dulce, 1980. (Agradeço a Ema Cibotti a indicação deste livro contendo depoimentos esclarecedores sobre vários aspectos que podem ser correlacionados ao tango.) Uma exceção entre os socialistas é o já citado José Luis Romero, que militou no Partido Socialista a partir dos anos 40.

²⁷ Dois exemplos de intelectuais identificados com o peronismo que consideram o tango: GOLDAR, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland, 1971, e HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente, 2005 [1957].

²⁸ Ver, por exemplo, LISKA, María Mercedes. *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, e UGARTE, Mariano (org.). *Música: sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

²⁹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 66.

³⁰ *Idem*, nota 5.

na prática musical outra espécie de relação com a temporalidade histórica, produzida em outros lugares sociais, observando outros procedimentos e lógicas e que resultam em outra espécie de discurso e de sentidos socialmente validados. É curioso que a definição que Certeau atribui às práticas científicas se ajustaria perfeitamente bem às práticas definidas como musicais. Também a música tem regras que controlam operações destinadas à produção de objetos. Evidentemente que não se trata de dizer que a música é outra forma de operação historiográfica, mas de afirmar a diferença e a complementaridade entre diferentes formas de apropriação e representação do passado.

A aproximação entre história e música não foge conceitualmente à prática do historiador. Segundo Certeau, é próprio dessa prática produzir uma redistribuição cultural, transportar produtos sociais de uma região da cultura para outra, transformando em “documentos” os objetos distribuídos de outra maneira, e destinando-os a um reemprego coerente.³¹ Esse deslocamento seria aliás condição de um trabalho de cunho científico e de uma história nova.³² Mas para renovar suas fontes, a história deve fazer surgir diferenças, garantindo sua função crítica, mediante o desvio a partir de modelos emprestados de outras ciências.³³ Submeter o fenômeno musical e os discursos sobre a música à operação historiográfica, como estou propondo, possibilita enriquecer esta última com alguns modelos analíticos praticados pela musicologia, mas igualmente possibilita exercer a crítica desses mesmos modelos, como a insistência em isolar a música do social; a ênfase excessiva no estudo da “evolução” das formas e técnicas musicais; um certo apego quase fetichista ao “documento” escrito – a partitura – desvinculado das práticas sociais que lhe dão sentido; a crença na “autenticidade” histórica da performance, que vejo como a transposição para o campo musical do velho projeto historicista, de reconstruir o passado tal como foi.

Marcada a diferença e processada a crítica, ainda seguindo Certeau, ao historiador seria possível combinar os documentos musicais com outros setores de sua documentação, e obter uma abordagem renovada.³⁴ E, como tenho sinalizado, não só

³¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*, op. cit., p. 79-81.

³² *Idem*, p. 82-3.

³³ *Idem*, p. 86-92.

³⁴ Nessa linha situam-se trabalhos que se filiam a uma “história social da música”, dentre os quais me incluo: RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986; CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil: Brasil Novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo, 1988, 2 v. Tese (Livre-Docência) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988; PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

documentos musicais, mas também coreográficos e literários, incluídos nestes últimos as letras de tango-canção e as “histórias do tango”. Não me refiro a este amplo *corpus* de textos narrativos como historiografia. Sem as desmerecer ou submeter a uma problemática ou até preconceituosa hierarquia, importa marcar diferenças de estatuto e de caráter, reconhecendo, uma vez mais, que o tango, encarado de forma sistêmica, é não só um modelo de composição musical e um repertório, mas um fenômeno social de muitas faces, desdobrando-se em várias linguagens e situações: a música, a poesia, a dança, o baile, o concerto, o teatro, a gravação, a radiodifusão, o cinema, a glosa, a crítica, a crônica, a memória, o associacionismo, a ação política e cultural. O que permite reunir as várias faces em um mesmo rosto é reconhecer nelas diferentes formas, assimétricas ou equivalentes, antagônicas ou associadas, de lidar com o tempo histórico, enquanto um passado que se rememora, um presente que se tensiona e um futuro que se projeta. Esta é a problemática que unifica o estudo aqui desenvolvido. Devo acrescentar que estou menos à cata de identificar, descrever, analisar e compreender *todas* as narrativas, mas apenas as que a pesquisa e a abordagem me levaram a selecionar como significativas, dentre um acervo que não para de crescer. E minha intenção foi *analisar e compreender como essas formas narrativas lidam com a problemática dos tempos históricos, que sujeitos históricos elas nomeiam e representam, que valores, sentimentos e aspirações veiculam e que implicações políticas ocorrem na e decorrem da ação de representação.*

Para isso proponho pensar as narrativas a partir do conceito de *cultura histórica*, isto é, “o tipo de relação que as sociedades históricas mantiveram com o seu passado”, na definição de Jacques Le Goff.³⁵ A cultura histórica “supõe as diferentes possibilidades de construções narrativas sobre o passado, servindo-nos como indicador a respeito de como as culturas humanas elaboram sua relação com a passagem do tempo”.³⁶ O reconhecimento de diferentes formas de narrar o passado e lidar com a passagem do tempo indica que “os historiadores de ofício não detêm o monopólio do processo de constituição e propagação de uma cultura histórica, atuando interativamente

³⁵ LE GOFF, Jacques. História. *In: História e memória*. Campinas, SP: Unicamp, 1990, p. 22. Ainda segundo o autor: “A história da história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica ou, melhor, a mentalidade histórica de uma época. [...] O estudo da literatura e da arte pode ser esclarecedor sobre este ponto.” (p. 48).

³⁶ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. O presente do passado: as artes de Clío em tempos de memória. *In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, GONTIJO, Rebeca (orgs.) Cultura política e leitura do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007, p. 36.

com outros agentes que não são homens de seu *métier*".³⁷ Atenta às preocupações da história política, Ângela de Castro Gomes retoma o nexo já proposto por Le Goff entre cultura histórica e memória, admitindo que "o trabalho de investigar *como, quem e com que recursos de poder* uma dada cultura histórica é conformada, é muito difícil, mas a tentativa pode ser útil, pois culturas históricas costumam marcar uma memória nacional, estando, frequentemente, vinculadas a culturas políticas e a políticas culturais".³⁸ Para Le Goff, aliás, "o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento".³⁹

Ao tratar a *memória histórica*, Le Goff é enfático quanto ao dever do historiador frente à memória, embora cauteloso quanto à sua isenção no cumprimento desse dever:

há pelo menos duas histórias [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício [...] corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros. Mas estará o historiador imunizado contra uma doença senão do passado, pelo menos do presente e, talvez, uma imagem inconsciente de um futuro sonhado?⁴⁰

As implicações políticas em torno da cultura histórica e da memória sugerem considerar o conceito de *cultura política*, já mencionado por Ângela de Castro Gomes, e que também mobilizo, para tentar dar conta das problemáticas levantadas. Sua formulação pela historiografia francesa e recente apropriação pela historiografia política brasileira resulta do resgate da história política e seu redimensionamento no âmbito da chamada nova história cultural. O desvio promovido pela nova tendência historiográfica possibilita reconhecer e articular aspectos culturais na esfera política, com ênfase nas representações. Para Serge Berstein, uma cultura política pode ser entendida como o conjunto de representações que assegura identidade a uma tradição ou família política

³⁷ GOMES, Ângela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, GONTIJO, Rebeca (orgs.), *op. cit.*, p. 48.

³⁸ *Idem*, p. 50.

³⁹ LE GOFF, Jacques, Memória. In: *História e memória. Op. cit.*, p. 426.

⁴⁰ LE GOFF, Jacques. História. In: *História e memória. Op. cit.*, p. 29.

no seio de uma dada sociedade e época.⁴¹ No caso argentino, as famílias políticas poderiam ser agrupadas em torno do conservadorismo, do radicalismo, do socialismo, do anarquismo, do comunismo, do peronismo, e, me permito acrescentar, de um difuso antiperonismo, devendo-se ainda considerar as relações de algumas dessas culturas políticas com o catolicismo e o nacionalismo, em suas vertentes militantes.

O recurso ao conceito proporciona ao historiador compreender as motivações individuais e a coesão de grupos organizados em torno de uma cultura política, tomando como referência o discurso, a argumentação e o gestual; o sistema de valores, normas e crenças; a leitura do passado e as expectativas de futuro; as representações da sociedade e o ideal de felicidade, que remetem a essa cultura política compartilhada.⁴² A interiorização de uma cultura política dá-se a partir de uma série de vetores que possibilitam a socialização, tais como a família, a escola, o local de trabalho, os meios de massa. É o processo de interiorização dos valores e representações que explica o automatismo das reações que indivíduos e grupos apresentam diante de situações cotidianas ou excepcionais como os momentos vividos como de crise social. Essas reações, longe de corresponderem a respostas emocionais ou irracionais, obedecem a uma lógica adquirida e assimilada anteriormente, e mobilizada em situação, pois “uma vez feitas as escolhas iniciais, o indivíduo se vale de suas experiências anteriores para julgar os fatos novos, sem precisar refazer as etapas de sua trajetória, analisando pela ótica adquirida as situações novas”.⁴³ É daí que surgem os automatismos interpretativos, como os que se instauram em muitas das “histórias do tango”, ao se referirem a personagens ou eventos atravessados pelas vicissitudes da vida política argentina.

No estudo do tango, são possíveis dois movimentos: *investigar a internalização de diferentes culturas políticas em práticas sociais como a música e o baile, na composição e difusão de canções, e na fabricação de narrativas sobre o próprio tango; e investigar de que maneira essas formas expressivas e narrativas são vetores por meio dos quais as culturas políticas se interiorizam entre os sujeitos*

⁴¹ Ver BERSTEIN, Serge. A Cultura Política. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-363, e BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 29-46.

⁴² BERSTEIN, Serge. A Cultura Política. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 362-3.

⁴³ BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 42.

sociais. Por exemplo, as referências reiteradas nas letras de tango aos bairros proletários e a grupos marginais da sociedade poderiam ser lidas como expressão de valores pertencentes a uma cultura política como a socialista ou a anarquista, mas também poderiam ser compreendidas como parte do movimento de constituição da cultura peronista e de sua interiorização por outros sujeitos sociais. Ou seja, o tango funcionaria como caixa de ressonância e amplificação de valores associados às culturas políticas, contribuindo para sua assimilação, apropriação, transformação e difusão social. Isso ajudaria a entender, por exemplo, trajetórias pessoais expressadas nas poéticas de autores de letras de tango como Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo e Homero Manzi. Discépolo e Castillo eram simpatizantes do anarquismo. Manzi, filiado à Unión Cívica Radical. Com a ascensão do peronismo ao poder, os três convergiram sua militância política no apoio a Perón, identificando na política social do governo peronista a concretização de algumas das aspirações revolucionárias e reformistas com que se identificavam. Assim, o forte conteúdo identitário, social, “popular”, construído em torno do tango nas primeiras décadas do século XX converte-se em importante força em jogo no embate político dos anos 30 e 40 em diante. Pretender isolar o tango da vida política argentina seria converter os *tangueros* em seres ingênuos, idealistas, desprovidos de sensibilidade e ação social.

Assim, partindo-se do conceito de cultura política, pode-se falar analogamente em *culturas musicais*, configurando níveis de solidariedade equivalentes em torno da partilha de determinados pressupostos técnicos, estéticos e éticos, experiências e valores, simbologias e memórias, interiorizados a partir de práticas sociais diversas, e não apenas musicais. A articulação entre as duas figurações conceituais aponta uma *cultura do tango*, enquanto base identitária de sujeitos sociais, considerados individual ou coletivamente, que interagem com as culturas políticas identificáveis na sociedade em que se situam. Essa operação permite enriquecer ainda mais a abordagem social da música, ao revelar sua dimensão política. Como são categorias de “famílias” distintas, não se confundem nem se sobrepõem, mas interagem. Exemplifico: dentre os *tangueros*, como se automeiam esses sujeitos sociais, é possível identificar um radical convertido em peronista como o poeta Homero Manzi, um peronista católico de direita como o jornalista e historiador do tango José Gobello, e um comunista militante como o pianista e compositor Osvaldo Pugliese. As diferenças políticas não os impedem de figurar num mesmo universo, aproximados pelo interesse

musical comum, mas seguramente terão construído diferentes modos de entender e representar os sentidos musicais e sociais do tango. E seguramente essas diferenças estão internalizadas e se exteriorizam nas letras de Manzi, nas composições e na direção que Pugliese imprime à sua orquestra – uma cooperativa em que os ganhos são divididos por igual entre os integrantes –, e nos escritos e na militância cultural de Gobello. Outro exemplo curioso é o de Piazzolla, a quem coube enriquecer o anedotário em torno do tema tango e política, protagonizando uma cena presenciada por uma de suas biógrafas: dias antes da vitória eleitoral de Carlos Menem, declarou que se o peronista ganhasse, ele se iria do país. Eleito, o peronista foi assisti-lo no Teatro Ópera de Buenos Aires. No camarim, o músico lhe disse: “Quiero que sepa que nunca fui peronista”. Ao que o presidente eleito respondeu: “¿Y qué tiene que ver? Yo toda mi vida fui piazzollista...”⁴⁴

A habilidade discursiva de Menem, e a exteriorização de seu interesse pelo tango, evidentemente mais político que estético, retomava algo do próprio Perón. Ao analisar a relação do líder com os trabalhadores, o historiador Daniel James vê referências ao tango no histórico discurso proferido por Perón no “17 de Octubre de 1945”, quando uma multidão reunida na Plaza de Mayo pressionou a ditadura militar para que libertasse o coronel caído em desgraça. Da prisão, Perón foi levado à Casa Rosada, discursando sob a ovação dos presentes: “por eso hace poco les dije que los abrazaba como abrazaría a mi madre. Porque ustedes han tenido los mismos dolores y los mismos pensamientos que mi pobre vieja habrá sentido en esos días”.⁴⁵ Longe de ser gratuita, o historiador identifica na fala “el eco de un importante tema sentimental de las letras de tango: la pobre madre dolorida, cuya congoja simboliza la congoja de sus hijos, de todos los pobres”, estabelecendo uma nota sentimental, “nota patética que resonaba en la sensibilidad de la cultura popular argentina del momento”.⁴⁶ Além disso, James observa também que, ao finalizar o discurso, Perón agrega outra nota *tanguera*: “recuerden que entre todos hay numerosas mujeres obreras que han de ser protegidas aquí y en la vida por los mismos obreros”. Tocava assim no delicado tema da prostituição e da situação de fragilidade social em que viviam as jovens de famílias operárias. Como registra o historiador, “el tema de la amenaza a las obreras, y de la

⁴⁴ AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002, p. 433.

⁴⁵ Citado por JAMES, Daniel. *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina: 1946-1976*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 37. [1988]

⁴⁶ *Idem*, p. 38.

necesidad de proteger a las mujeres, era un tema constante del tango y otras formas de cultura popular”.⁴⁷ Ato contínuo, Perón casou-se com a *compañera* Evita, dignificando-a. Sua conversão da condição de “querida” à de esposa foi um ato carregado de simbolismo político, que reforçava sua condição protetora e paternalista frente aos “descamisados”, e atenuava a desconfiança com que a relação entre ambos era vista por setores do Exército e da Igreja, e que fora um dos fatores que levava à sua demissão dos cargos que ocupava no regime ditatorial, o de Vice-presidente, Ministro da Guerra e Secretário de Trabalho e Previdência. Esses gestos simbólicos simpáticos às massas trabalhadoras contribuía para pavimentar o caminho para a vitória do coronel nas eleições presidenciais de fevereiro de 1946 e para a conversão da atriz medíocre em “Jefa Espiritual de la Nación”.⁴⁸

As reflexões expostas e esses poucos exemplos ilustram como os conceitos de cultura histórica, memória e cultura política vêm enriquecer as ferramentas do historiador, ao submeter as experiências históricas do tango e, em particular, as “histórias do tango” à operação historiográfica. No exercício, vale lembrar os mandamentos de Le Goff a respeito do “ofício do historiador”: “as condições de produção dos documentos devem ser minuciosamente estudadas”; “o poder sobre a memória futura, o poder de perpetuação deve ser reconhecido e desmontado pelo historiador”; “todo documento é um monumento que deve ser des-estruturado, desmontado”.⁴⁹ Como monumento, todo documento resulta do esforço voluntário ou involuntário de quem o produz para controlar o futuro, para deixar uma imagem benevolente de si, do grupo e da sociedade a que pertence. É nesse ponto que os referidos conceitos se articulam, no modo como uma relação coletiva com o passado pode ser apropriada e ressignificada no contexto de uma cultura política determinada. Para desmontar os documentos/monumentos, “importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte”.⁵⁰ Esta é a operação historiográfica que me orienta a focar as “histórias do tango” no seio disso a que chamo “cultura do tango”,

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Para análises dos aspectos políticos e simbólicos em torno de Eva Perón, ver NAVARRO, Marysa. Evita. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 313-355. (Nueva historia argentina, t. VIII) e SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2005. Sobre o significado do casamento de Perón e Eva, ver LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. unificada. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 297.

⁴⁹ LE GOFF, Jacques. História. In: *História e memória. Op. cit.*, p. 110. Ver também Documento/Monumento. In: *História e memória. Op. cit.*, p. 535-553.

⁵⁰ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória. Op. cit.*, p. 545.

atentando para “o conjunto de monumentos de que fazem parte”: o tango como dança, como música e como poesia, integrados a uma cultura histórica, e portanto em relação com a temporalidade histórica; como processos comemorativos que repetem e recriam ritualmente representações dos sujeitos sociais, na forma de personagens e ambientes, e portanto, repetem e recriam valores compartilhados, coletivos, parte constitutiva da memória social; como referentes culturais interiorizados a partir das culturas políticas ou apropriados e ressignificados no âmbito delas e até como seus vetores de ação sobre outros sujeitos sociais.

Volto agora aos três exemplos que apresentei no início: dança, música, poesia. Zotto, Piazzolla, Discépolo. Três sujeitos históricos, três escritas da história, três formas de linguagem e suportes narrativos, redistribuídos de suas regiões culturais originais e reunidos pelas mãos do historiador, em cuja operação historiográfica, podem ser desmontados como “monumentos”, para tornar-se “documentos”. Os três exemplos de uso do passado são narrativas em diálogo aberto com o modo narrativo da historiografia. Remeto a Paul Ricoeur e o tema do entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo. A especificidade do modo referencial da historiografia reside na cronologia, isto é, na “reinscrição do tempo da narrativa no tempo do universo, segundo uma única escala”.⁵¹ A historicização da ficção dá-se quando ela opera com um quase-passado: “a narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história”.⁵² Na distinção entre história e poesia, vale a regra aristotélica: “a história cuida do passado efetivo, a poesia encarrega-se do possível”.⁵³ Mas para ser persuasiva, a poesia deve guardar uma relação de verossimilhança com o ter-sido, instaurando-se uma simulação do passado pela ficção. Os exemplos citados, de Zotto, Piazzolla e Discépolo, ficam a meio caminho entre a ficção e a história: valem-se da especificidade da historiografia, recorrendo à cronologia; recorrem à verossimilhança para persuadir o ouvinte ou o espectador de seu valor quase historiográfico. Em Piazzolla, a narrativa programática mimetiza a cronologia histórica mediante a reprodução de gestos compositivos que sugerem diferentes épocas do tango. Zotto faz o

⁵¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III, *op. cit.*, p. 317.

⁵² *Idem*, p. 329.

⁵³ *Idem*, p. 330. Ver ARISTÓTELES. *Poética*, In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

mesmo com os gestos coreográficos e situações cenográficas, e dá um passo maior em direção à ficção, ao criar tipos e situações que representam a história do tango “como se” pertencessem ao passado. Discépolo recorre à prosopopeia: mimetizando o passado na forma de uma composição musical tratada como mito originário, o próprio tango ganha vida e refigura esse mesmo passado na trajetória ascensional que o atualiza no presente da Argentina peronista dos anos 40.

Lugares, práticas e textos: três autores significativos

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.

Michel de Certeau⁵⁴

Nesta seção do trabalho, ofereço ao leitor um exercício de interpretação das “histórias do tango” a partir da análise de três autores e seus respectivos textos, situando-os em seus contextos de criação e recepção, mas ultrapassando os limites de suas próprias configurações textuais. São eles: Carlos Vega, José Gobello e Horacio Ferrer. Com o olho nas palavras de Michel de Certeau, esta “nova distribuição cultural” de objetos que estavam “distribuídos de outra maneira” transforma os autores, seus lugares de produção, suas práticas e seus relatos em “documentos” suscetíveis de uma nova operação: “desde então nos é possível examinar como ‘preconceitos’, ou simplesmente como os dados de um tempo, o modo de compreensão de nossos predecessores, de revelar suas relações com outros elementos da mesma época”.⁵⁵

Prosseguindo no terreno das analogias, e reconhecendo nos textos estatutos diferenciados em relação à historiografia, proponho lê-los a partir da caracterização da operação historiográfica proposta por Certeau, seguindo a abordagem sócio-epistemológica que articula *um lugar social* de produção sócio-econômico, político e cultural, *as práticas* “científicas”, e *a construção do relato ou texto*.⁵⁶

⁵⁴ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 81.

⁵⁵ *Idem*. Fazer História. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ Ver Prefácio à 2. ed. e A operação historiográfica. In: *A escrita da história, op. cit.*, p. 10 e 66.

Reconhecendo, portanto, que “não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber”⁵⁷, selecionei três autores significativos dentre o universo dos que produziram “histórias do tango” ou escritos correlatos. A seleção atende ao impacto de sua produção e à visibilidade alcançada pela militância cultural ou política à frente de instituições que idealizaram e nas quais atuaram ou atuam, entendendo eu esses lugares sociais de produção de saberes não a partir de uma suposta neutralidade ou objetividade, mas como monumentos construídos no interesse da construção e preservação de uma memória social:⁵⁸

- Carlos Vega, nascido na província de Buenos Aires, em 1898, folclorista e musicólogo, que de 1926 a 1966, ano de sua morte, pesquisou as tradições coreográficas e musicais argentinas. Em 1931, idealizou o atual Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, que dirigiu até morrer. É autor de vários estudos sobre o tango: *Danzas y canciones argentinas*, 1936, que inclui “un ensayo sobre el tango argentino”; *Panorama de la música popular argentina*, 1944; *El origen de las danzas folklóricas*, de 1956, que inclui “La coreografía del tango”; e dois estudos publicados postumamente, em 1967 e 1977: *Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del Tango argentino”* e *La formación coreográfica del tango argentino*, que integrariam um livro, inacabado, cujos textos, reunidos, vieram a ser publicados em 2007, como *Estudios para los orígenes del tango argentino*;⁵⁹

- José Gobello, nascido em 1919, jornalista político e especializado em temas literários e linguísticos, ex-deputado peronista, pesquisador dos modos de fala popular de Buenos Aires e da história do tango, um dos idealizadores da Academia Porteña del Lunfardo, fundada em 1962, seu secretário desde a fundação até 1994 e presidente desde 1995. Publicou *Lunfardía*, em 1953; *Conversando tangos*, em 1976; *Crónica general del tango*, em 1980; e *Breve historia crítica del tango*, em 1999;⁶⁰

- Horacio Ferrer, nascido em Montevideo em 1933, poeta e pesquisador do tango, desde a década de 1950; profundamente identificado com o “nuevo tango” de

⁵⁷ *Idem*, p. 93.

⁵⁸ Conforme LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. *Op. cit.*, p. 545.

⁵⁹ Sobre Carlos Vega, ver URTUBEY, Pola Suárez. A Manera de Prólogo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires. Año I, n. 1, p. 4-8, 1977. Sobre o Instituto, ver CHÁ, Ercilia Moreno. El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, n. 9, p. 95-103, 1988.

⁶⁰ Sobre Gobello, ver OLIVERI, Marcelo Héctor. *Gobello: sus escritos, sus ideas, sus amores*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Trata-se de um livro de memórias realizado na forma de entrevistas.

Astor Piazzolla, com quem compôs diversas canções e uma “operita”; e fundador em 1990 da Academia Nacional del Tango, sediada em Buenos Aires, da qual é seu presidente desde então. Publicou *El tango: su historia y evolución*, de 1960; *Romancero canyengue*, livro de poemas, de 1967; *El libro del tango*, em 1970.⁶¹

Carlos Vega: do folclore à nação

En presencia, pues, de los complejos musical y coreográfico argentinos, debemos empezar por abandonar la idea de la invención independiente, el pensamiento de la creación local. Casi toda la literatura producida en torno a estos problemas da por averiguado que el indio y el negro o el gaucho [...] son creadores de las formas coreográficas y musicales que bailan y cantan. La aceptación general de que goza esta rudimentaria idea no ha conseguido darle veracidad, pues siempre faltó a quienes afirmaron la consulta y contralor de los hechos de observación.

Carlos Vega⁶²

Carlos Vega iniciou seu trabalho musicológico em 1926, ao ingressar no departamento de ciências do homem do Museo Argentino de Ciencias Naturales. A suas instâncias, em 1931, é criado ali o Gabinete de Musicología Indígena, que passaria a designar-se Instituto de Musicología Nativa por decreto de 1944 do general-presidente Farrell, e seria transferido para o Departamento de Institutos de Enseñanza Superior y Artística de la Secretaría de Educación, em 1948, por decreto de Perón. Finalmente, em 1961, sairia do âmbito da Secretaría de Educación, passando a integrar a Secretaría de Cultura, onde se encontra até hoje. A partir de 1931, Vega empreendeu viagens às províncias argentinas e ao Chile, Peru, Bolívia e Paraguai, fazendo a coleta do material folclórico que alimentaria seus escritos posteriores. Em 1933, foi incorporado também como auxiliar docente e técnico da Sección de Folklore do Instituto de Literatura Argentina dirigido pelo nacionalista Ricardo Rojas na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires.⁶³

⁶¹ Sobre Ferrer, ver SEIJO, Jorge *et al.* Los días de Horacio Ferrer contados por sus amigos. In: FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. 2. ed. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, p. 931-939.

⁶² VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*. Buenos Aires: [Ricordi], 1936, p. 38.

⁶³ Ver CHÁ, Ercilia Moreno. El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, n. 9, p. 95-103, 1988; URTUBEY, Pola Suárez,

Em razão de seu trabalho de coleta, estudo e docência, Vega considerava-se um pioneiro ou sistematizador do estudo das tradições coreográficas e musicais argentinas: “el estudio sistemático de nuestra música folklórica en todo el territorio nacional y de acuerdo con las más modernas orientaciones, equipos y métodos, no se había iniciado cuando resolvimos emprenderlo”.⁶⁴

Essa fala de Vega integra uma conferência pronunciada a convite da Subsecretaría de Cultura de la Nación, em 1950, sob o regime peronista, fato em si ilustrativo do caráter militante com que assumiu seu projeto musicológico. O trabalho de difusão empreendido por Vega, amparado pela posição institucional que soube construir, é um importante indicativo da repercussão de seus escritos sobre outros autores de “histórias do tango”. Desde os anos 20, ocupou espaços em variadas publicações de grande difusão, dando a conhecer suas ideias e o resultado de seu trabalho investigativo, e vários dos trabalhos recolhidos em livro já haviam sido divulgados anteriormente. É o caso do estudo sobre o tango incluído em *Danzas y canciones argentinas*, de 1936, já publicado em *La Prensa*, em 1932, e também dos demais estudos do volume, reunidos a partir de publicações esparsas realizadas desde 1926; de *La coreografía del tango*, dois estudos publicados em *La Prensa*, em 1954, que, fundidos, reaparecem em *El origen de las danzas folklóricas*, de 1956; e ainda de um conjunto de artigos publicados na revista *Folklore*, entre 1963 e 1965, reunidos em livro em 1981, sob o título *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, que, embora não tratem do tango, incluem aqui por serem fundamentais para compor uma compreensão do pensamento de seu autor e suas motivações nem sempre aparentes.

Em sua trajetória como investigador, Vega revelou-se um obcecado pelas “origens”, como se pode depreender dos títulos de alguns de seus textos publicados ou inéditos: *Teorías del origen de la música*, de 1929, artigo que aponta seu interesse pela

A Manera de Prólogo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, Año I, n. 1, p. 4-8, 1977. Há em Buenos Aires dois institutos de musicologia que homenageiam Vega: o *Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, fundado por ele em 1931, e hoje dependente da *Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación*, e o *Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* da *Universidad Católica Argentina*, onde Vega lecionou nos últimos anos de vida e para a qual legou todos os seus bens, a fim de que se fundasse este segundo instituto, efetivamente criado em 1966.

⁶⁴ VEGA, Carlos. [Conferência] In: REPÚBLICA ARGENTINA. Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. *Primer ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en el Salón de Actos del Museo Mitre*. Buenos Aires. Vol. I, serie III, n. 4, p. 115-131, 1950, p. 115. Essa avaliação é compartilhada pela musicóloga Pola Suárez Urtubey. Ver URTUBEY, P. A Manera de Prólogo, *op. cit.*, p. 4: “Conviene advertir que antes de él la Musicología carecía de continuidad y sistematización en nuestro país, aunque contaba con varias décadas de intentos aislados”.

música medieval europeia, que entende como fonte original da música tradicional americana;⁶⁵ *El origen de las danzas folklóricas*, de 1956; *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas*, publicado em 1977; e *Los orígenes del tango argentino: un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales*, material que sua morte deixou inédito e veio a ser publicado em 2007. Essa fixação não o impede porém de escrever que “habría que desterrar la palabra ‘origen’, tan terminante, tan absoluta, de estos circunscriptos estudios musicológicos”, entendendo que “nada surge o brota espontáneamente, sin antecedentes inmediatos. Cuando se trata de todo lo que deviene, no hay orígenes sino procesos”.⁶⁶

A explicação para a aparente contradição está nos pressupostos de sua musicologia: a origem e a evolução das espécies... coreográficas e musicais. As referências evolucionistas de Vega são atestadas pelas expressões que emprega, metáforas biológicas travestidas em conceitos, como “evolución”⁶⁷, “especies”⁶⁸, “progénie”⁶⁹, “híbridos”⁷⁰, “encuentro, lucha y mezcla”⁷¹, “selección, acomodación, mezcla”⁷², e em uma passagem como esta: “nada queda en el tango argentino moderno del primitivo tango criollo. Evolucionó para salvarse”.⁷³ Ou esta: “muere la milonga cuando nace el tango”.⁷⁴ Mas metáforas são metáforas, e Vega não é um evolucionista. Não entende que as “sobrevivências” culturais correspondam a estágios antigos do processo evolutivo.⁷⁵ Seus pressupostos situam-se nas teses difusionistas.⁷⁶ A origem que interessa a Vega são os “focos” de promoção, irradiação, difusão ou dispersão das

⁶⁵ Segundo URTUBEY, P., *op. cit.*, p. 4-5. A bibliografia completa de Vega está em Bibliografía de Carlos Vega. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, n. 8, p. 145-171, 1987.

⁶⁶ VEGA, Carlos. El origen de la música. In: *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. 2. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010, p. 315. Trata-se do *fac-simile* da primeira edição, de 1944.

⁶⁷ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas, op. cit.*, p. 37.

⁶⁸ VEGA, C. *Panorama...*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁹ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas, op. cit.*, p. 248.

⁷⁰ *Idem*, p. 271.

⁷¹ *Idem*, p. 25.

⁷² VEGA, C. *Panorama...*, *op. cit.*, p. 262.

⁷³ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas, op. cit.*, p. 271.

⁷⁴ *Idem*, p. 273.

⁷⁵ Ver VEGA, C. La ciencia del folklore, In: *Panorama...*, p. 19-62, em especial, p. 25-28.

⁷⁶ “Em face da alternativa diante da qual se coloca todo observador que tente interpretar uma similitude de dois fatos culturais, convergência ou filiação, os difusionistas escolhem sempre o segundo termo. Vemo-nos assim imediatamente confrontados com o primeiro vício do sistema: seu monolitismo; os caminhos ordinários são afastados em benefício exclusivo do contágio cultural [...]. Levando as concepções ao extremo, chega-se a um esquematismo excessivo: é-se tentado a reduzir tudo a centros de dispersão cada vez menos numerosos, e, no limite, a um só centro difusor de inovações [...]”. POIRIER, Jean. *História da etnologia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981, p. 63.

danças, que são “una o más ciudades modelos, capitales del mundo”, como Madri ou Paris.⁷⁷ Para a América Ibérica, reconhece três desses focos: Lima, Rio de Janeiro e Buenos Aires. E os processos a que se refere são essas “dinâmicas” de difusão: “todo lo que está, pues, vino alguna vez de alguna parte”.⁷⁸

Esse é o *leitmotiv* que percorre todo o trabalho de Vega, e que se pode ler, por exemplo, no trecho que apresentei em epígrafe a esta seção do trabalho, em que o musicólogo propõe “abandonar la idea de la invención independiente, el pensamiento de la creación local”⁷⁹, trecho que extraí da introdução de seu *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*, de 1936, cuja proposição reitera logo adiante:

*La evidencia del origen español o de la inmediata procedencia europea, no invalida nuestro derecho a llamar canciones y danzas argentinas a todas las que por suyas tienen o tuvieron los diversos núcleos de nuestra población. Tratándose de música y bailes, no hay más título de propiedad que el que confiere el hecho de sentirlos como propios.*⁸⁰

De forma análoga à hierarquização geográfico-cultural, Vega propõe uma hierarquia social na difusão das danças: “el pueblo tiende a imitar a las clases ilustradas”⁸¹, o que o leva a dizer que “los cancioneros populares no son populares; son cultos, antiguos”⁸², e que “el folklore es una enorme decadencia”⁸³, no sentido de que “desce” do “culto” ou “superior” ao “popular” ou “inferior”.⁸⁴

Partindo dessa concepção, toda a argumentação e as demonstrações de Vega conduzirão à conclusão de que “el tango argentino es la continuación porteña del tango andaluz”, canção e dança popular que teria surgido no sul da Espanha e se difundido por meio das *zarzuelas* encenadas por companhias espanholas e depois

⁷⁷ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 27.

⁷⁸ *Idem*, p. 26.

⁷⁹ *Idem*, p. 38.

⁸⁰ *Idem*, p. 25.

⁸¹ *Idem*, p. 68.

⁸² *Idem*, p. 70.

⁸³ *Idem*, p. 232.

⁸⁴ No *Panorama...*, Vega esclarece como entende essas expressões: “Estos dos conceptos tienen larga foja de servicios en varias materias, especialmente en Sociología, y se emplean para distinguir contrapuestos grupos sociales. De acuerdo con la tradición bibliográfica, les doy su estricto sentido científico. El término ‘superior’, referido a la aristocracia, no implica admiración; la voz ‘inferior’, aplicada al pueblo, no apareja menosprecio. Estas dos voces caracterizan grupos simplemente distintos. Para indicar la posición de ambos grupos, se acude a las metáforas espaciales ‘arriba’ y ‘abajo’, o ‘alto’ y ‘bajo’, y el movimiento de las cosas entre uno y el otro se llama, en su caso, ‘descenso’ y ‘ascenso’.” VEGA, C. *La ciencia del folklore*. In: *Panorama...*, op. cit., p. 23.

argentinas de teatro musicado.⁸⁵ Na base desta afirmação está sua convicção de que “las danzas suben y bajan la escala de las capas sociales” e que “el tango, como música, no es una creación del pueblo”.⁸⁶ Embora encontrado na Andalucia, “cultivado en el ambiente popular, podemos tener la certeza de que, antes, con ese o con otro nombre, prosperó en el ambiente culto”.⁸⁷ As bases empíricas que Vega mobiliza para “provar” a filiação entre o “tango argentino” e esse hipotético “tango andaluz” são mínimas: discretas semelhanças entre as melodias de dois tangos que classifica como andaluzes com as de outros dois tangos “argentinos”.⁸⁸ Embora não veja um problema na exiguidade das fontes, ele próprio reconhece: “he podido documentar la difusión porteña de dos o tres tangos populares andaluces”.⁸⁹

Em suma, para o musicólogo Carlos Vega, o “tango argentino”, expressão musical popular internacionalmente conhecida como representativa do “povo argentino”, em sua “origem”, não é popular nem argentino. E embora não seja “folclórico”, é uma “decadência”, pois “baixou” das camadas sociais mais “altas”. Em relação à dança, Vega admite uma origem socialmente mista, apoiado em fontes que apontam sua difusão por toda Buenos Aires, e praticada por homens de todas as classes, mas realça que “de París vino a los salones cultos de Buenos Aires, nunca del propio ambiente de lupanar en que floreció”.⁹⁰ Sempre de “cima” para “baixo”, portanto.

Outra marca de Vega, típica aliás da musicologia positivista, afeita a descrições, mapeamentos, dicionários, catálogos, sem intenção analítica, interpretativa ou explicativa, são as classificações.⁹¹ No afã de classificar e descrever as “espécies” coreográficas e musicais que encontra, Vega elabora o seu *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, no qual caracteriza e exemplifica os diversos “cancioneros argentinos”, dentre os quais o “cancionero oriental”, subdividido no “binario colonial” e “su heredero”, o “criollo oriental”. Neste,

⁸⁵ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 273.

⁸⁶ *Idem*, p. 266.

⁸⁷ *Idem*, p. 266.

⁸⁸ *Idem*, p. 269-270.

⁸⁹ *Idem*, p. 244. A hipótese do “tango andaluz”, que Vega dá como certa, foi amplamente refutada em estudo, publicado em 1980 pelo próprio Instituto que ele dirigira, cujos autores reconhecem a origem americana, cubana, dos tangos compostos na Espanha, e apresentam farta documentação não consultada por Vega, disponível nos arquivos do Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Ver NOVATI, Jorge, CUELLO, Inés. Aspectos histórico-musicales: I. Primeras noticias y documentos. In: INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA ‘CARLOS VEGA’. *Antología del tango rioplatense*. CD-ROM. Buenos Aires: INMCV, 1980, [p. 1-46].

⁹⁰ VEGA, C. *Panorama...*, p. 228.

⁹¹ Sobre os pressupostos e práticas da musicologia positivista, ver Kerman, Joseph. Musicologia e positivismo: os anos do pós-guerra. In: *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.31-73.

situa diversas “espécies” dispersas do Caribe aos pampas, do merengue ao lundu, do maxixe ao “tango argentino”, todas aproximadas pelo acompanhamento “enteramente europeo”, partindo da mesma “fórmula esencial, básica, potencial, *madre*”, e suas variantes, que compõem diferentes ritmos, dos quais Vega afirma que “una arcaica tradición europea alienta en ellos; un largo intercambio con América los vivifica”.⁹² Num capítulo intitulado *El origen de la música*, já citado, dirá ainda que “se encuentran sus caracteres rítmicos en la península ibérica; no en el resto de Europa. [...] Los diseños rítmicos, las frases mismas, son europeos, anteriores al descubrimiento”.⁹³ Segundo o autor, a “prova” seria uma antiga canção polifônica encontrada no *Cancionero de Palacio* (1475-1500), que ostenta a mesma fórmula rítmica “madre” (colcheia pontuada – semicolcheia – colcheia – colcheia), que comumente chamamos no Brasil de “ritmo de habanera”.⁹⁴ No *Panorama...* Vega chega a admitir a possibilidade de um ascenso do “inferior” para o “superior”, mas ainda internamente à Europa: “podría ser, como creo, resonancia de un estrato popular subyacente, en el ambiente artístico superior de la época”.⁹⁵ E nos estudos inéditos, irá mais longe: “puede ser, o no, consecuencia de un antiguo reflujo americano”.⁹⁶ Mas essas ponderações de Vega, possíveis brechas nas *démarches* de suas análises, ficam sempre como notas sem ressonância nas conclusões categóricas a que chega.

Por meio das classificações e dos métodos que emprega, Vega crê assegurar objetividade ao trabalho de investigador. Ao discutir, por exemplo, a unidade de “caráter” assegurada pela determinação do cancionero a que pertence um exemplar ou a espécie inteira, marca a diferença entre sua posição e uma interpretação de corte idealista, “una tendencia a explicar literariamente este fenómeno”, para a qual “el carácter es el alma, la raza, el placer, el dolor, las aspiraciones o las esperanzas, propios de un pueblo, que se exteriorizan por medio de los sonidos”.⁹⁷ Vega ironiza, dizendo que “se han escrito bellísimas páginas literarias a expensas de tal pensamiento, pero (aparte la belleza y la literatura), nada se ha explicado con ellas”. E conclui que a diferença entre canções pertencentes a distintos cancioneros se deve a que “la *materia*

⁹² VEGA, C. *Panorama...*, p. 239-243.

⁹³ *Idem*, p. 330.

⁹⁴ *Idem*, p. 331-2. Vega já havia feito referência a essa anterioridade ibérica e renascentista em 1936, dizendo que “los negros africanos la adoptaron con las canciones y danzas blancas más populares”. VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 262.

⁹⁵ VEGA, C. *Panorama...*, op. cit., p. 331.

⁹⁶ VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa, 2007, p. 75.

⁹⁷ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 42.

de la canción – pensemos en la representación gráfica que es imagen visible de esa *materia* – es también distinta”.⁹⁸ No Prefácio a *Danzas y canciones argentinas*, Vega marca também a diferença e autonomia da “ciencia del folklore”, cuja finalidade é a “especulación científica”, frente às tendências artísticas – o romantismo e o nacionalismo musical – que coletam os materiais folclóricos, adornando-os e modificando-os com intenção artística.⁹⁹ Até aí nenhum reparo, embora me pareça que Vega confie demasiado na “verdade” que transparece das transcrições elaboradas a partir da oralidade dos informantes. O problema é o tom autoritário que assume, ao apresentar sua análise, sobretudo a respeito da história do tango: “voy a exponer aquí lo que he podido comprobar sobre los orígenes del tango argentino. No ofrezco un trabajo completo, sino guía y visión orientadora. La verdad amanece en estas páginas”.¹⁰⁰

O leitor é lisonjeado ante a humilde oferta de um trabalho incompleto, que de fato Vega passou três décadas sem conseguir completar e publicar, mas logo o tom arrogante impõe-se na caracterização desse mesmo trabalho como “guía y visión orientadora” e como “verdad” que “amanece”, ou seja, na afirmação de que não há outra direção de interpretação que não a assegurada pela solidez incontestável dos pressupostos e métodos “científicos” com que trabalha. Os anos dedicados à pesquisa e análise dos materiais só consolidarão em Vega a certeza de que suas interpretações correspondem a alguma espécie de verdade definitiva. Num dos textos inéditos sobre as origens do tango, publicado um ano após sua morte, e republicado recentemente, ao tratar de um dos pontos mais controversos da discussão, que é a possibilidade de identificação de uma vertente afro-argentina na “origem” do tango, Vega diz precisamente que “no hay discusión”:

No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue una coreografía, y esa coreografía es porteña y argentina sin ninguna duda. Ya veremos quiénes la hicieron y cómo; pero desde ya, no los africanos, porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces

⁹⁸ *Idem*, p. 42, grifado no original.

⁹⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 233.

*nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión.*¹⁰¹

Ou seja: a “verdade” que Vega estabelece, aparentemente a partir dos testemunhos selecionados e dos raciocínios, são pontos definitivos, sobre os quais não há mais discussão. A cegueira teórica e metodológica, porém, faz o pesquisador afirmar uma verdade que já era seu pressuposto antes de iniciado o trabalho: a de que os processos de difusão dão-se de “cima para baixo”, isto é, dos grandes focos, como Madri ou Paris, para as áreas dependentes, como Buenos Aires, e da “aristocracia” para o “povo”. Como este “imita” aquela, o tango só pôde ter difusão entre a aristocracia argentina porque foi reimportado de Paris. E nunca poderia ter sido resultante da atividade criadora de afro-argentinos, ex-escravos ou seus descendentes, pois que a criação é patrimônio exclusivo das camadas superiores. E, *por supuesto*, brancas. O caráter “objetivo” da investigação de Vega vem abaixo, ao se constatar que a “verdade” enunciada já era sabida desde o início, e mais afeita a uma convicção ideológica.¹⁰²

O trecho transcrito – “no hay discusión” – corresponde ao segundo parágrafo do capítulo *Las especies homónimas y afines*, que integraria o livro jamais terminado *Los orígenes del tango argentino*. Nota-se a intenção de refutar desde o princípio as opiniões discordantes. Com certa dose de ingenuidade ou má-fé, o musicólogo nega uma possível “africanidad del tango argentino como danza”, e afirma que “esa coreografía es porteña y argentina sin ninguna duda”, sem a participação de africanos, ou melhor, de afro-argentinos, “porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó”. Ninguém contesta que o tango como dança tenha se desenvolvido a partir da aplicação de novos gestuais a músicas e danças já existentes, importadas da Europa, como a polca e a mazurca, ou de Cuba, no caso da habanera. É a “afortunada variante” a que se refere Vega. A questão é que no processo de variação com que se reinventaram essas danças, dando origem então ao novo tango – assim como ao tango brasileiro ou ao maxixe no Rio de Janeiro – não há por que nem como excluir os afro-argentinos como parte da

¹⁰¹ VEGA, Carlos. Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, año XXI, n. 101, jul.-set. 1967, p. 49; e VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa, 2007, p. 32.

¹⁰² Vale mencionar a discussão de Le Goff sobre a objetividade e a verdade histórica: “a objetividade histórica – objetivo ambicioso – constrói-se pouco a pouco através de revisões incessantes do trabalho histórico, laboriosas verificações sucessivas e acumulação de verdades parciais.” LE GOFF, Jacques. *Historia*. In: *História e memória*, *op. cit.*, p. 33.

realidade demográfica de meados do século XIX. A afirmação de Vega é contraditória inclusive com uma apreciação bastante ponderada, embora dúbia, que fizera em 1936, e reiterara em 1944:

*Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina, no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo. Desaparecieron con los últimos negros. Sus maneras de hacer, en cambio, muy atenuadas, se incorporan a los bajos ambientes modernos y adquieren significación en la historia de la coreografía, pues **vitalizan las formas europeas** y contribuyen a la imposición de las actuales promociones americanas.*¹⁰³ (grifos meus)

A vitalização a que se refere “no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó”, para usar suas próprias palavras, e nessa vitalização ou variação estariam os afro-argentinos, como indicam muitos testemunhos de época, que Vega conhece e cita, e inúmeras referências que perpassam suas fontes. Estas descrevem ou mencionam modos próprios e locais de se dançar as danças europeias, por meio de “cortes, quebradas y agachadas”, que remeteriam a gestuais coreográficos, as tais “maneras atenuadas”, dos negros. Isso é muito claro nas referências a tangos dançados em espetáculos teatrais de finais de século, que Vega cita nas páginas de *Danzas y canciones argentinas*: em *Julián Giménez*, de Abdón Aróztegui, o personagem, “que es un moreno”, como nos informa Vega, canta “Una negra y un negrito”, e Vega silencia sobre isso¹⁰⁴; em *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria, estreada em 1897, a letra diz que “quebrando la cintura habrá tangos y cuadrillas”, mas Vega não comenta.¹⁰⁵ Comento eu. Por que uma comédia de costumes incluiria um personagem “moreno” dançando um tango, ainda que andaluz, como quer Vega, se não fosse para caracterizar algo costumeiro? A insistência com que os textos e as canções das zarzuelas mencionam negros ou morenos são a maior evidência de que se trata de tangos cubanos.¹⁰⁶ E se esse repertório teve alguma repercussão sobre as formas do tango

¹⁰³ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 53. Em 1944, Vega dizia: “los africanistas han de conformarse con la evidencia de que **los negros vitalizan** el ambiente americano con imponderable inyección de **temperamento**, de **aptitudes**, de **maneras de hacer** – no de formas o elementos musicales o coreográficos”. VEGA, C. *Panorama...*, op. cit., p. 336. (grifos meus). Só com muita má vontade pode-se separar as “maneras de hacer” dos “elementos musicales o coreográficos”.

¹⁰⁴ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 252-3.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 254.

¹⁰⁶ Essa é a conclusão a que chegam Jorge Novati e Inés Cuello, no estudo mencionado. NOVATI, Jorge, CUELLO, Inés. Aspectos histórico-musicales... In: INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA ‘CARLOS VEGA’. *Antología del tango rioplatense*, op. cit., p. 20.

conhecidas como “argentinas” ou, melhor dito, “rioplatenses”, então fica óbvio o aporte afro-americano. Mas esta é a linha de raciocínio que Vega quer evitar, por razões, repito, alheias à própria investigação musicológica.

Vale, a propósito, flagrar o tom autoritário de Vega no modo como trata suas fontes. Este ponto é menos claro no estudo de 1936, que estou priorizando em minha análise, por ter sido o mais divulgado entre outros autores, mas aparece com força nos estudos que permaneceram inéditos, ao retomar fontes que já haviam sido tratadas no livro anterior. Ventura Lynch, um pioneiro na coleta de material folclórico, já em 1883, escrevera sobre a milonga, que Vega conta entre as “especies progenitoras” do tango.¹⁰⁷ Ao comentar uma passagem de seu trabalho, reconhece “el gran interés de la obra”, por ser o primeiro testemunho conhecido sobre a milonga, mas é categórico, ao afirmar que “todos sus materiales y sus comentarios deben ser sometidos a severa crítica, y con frecuencia no sobrevive otra cosa que su testimonio sobre la existencia del hecho mismo”.¹⁰⁸ Sem dúvida, todos os materiais e comentários devem ser submetidos a severa crítica, mas a força dos comentários de Lynch deve-se exatamente ao fato de comporem um testemunho de época, e não comprometido com a construção posterior de um olhar sobre o passado “nacional” argentino. Quando publicou seu trabalho, o tango, como viria a ser conhecido depois, sequer existia, estava em transformação, e seus comentários sobre a milonga são a importante percepção histórica de um testemunho de época, que, embora Vega utilize, desqualifica, porque não lhe é conveniente. A passagem da qual Vega desconfia, já citada no livro de 1936, é uma em que Lynch afirma que a milonga “lleva consigo el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*”, isto é, a dança entre ritual e festiva, dos negros da região do Prata.¹⁰⁹

Em contraposição, eis o que diz Vega, ao se valer do testemunho do general inglês Ignace H. Fotheringham, que chegou a Buenos Aires entre 1864 e 1865, e frequentou os salões de baile da época, mas que só publicou seu livro de memórias mais de quarenta anos depois:

¹⁰⁷ Título da 2ª parte de *Los orígenes del tango argentino*. VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 52. O livro mencionado é LYNCH, Ventura. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Faculdade de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1925. Esta edição é a reimpressão de *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Tomo I. Buenos Aires: La Patria Argentina, 1883.

¹⁰⁸ VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 69. Ver também VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 262.

*Joven y nada tímido, Fotheringham habrá dedicado buena parte de su tiempo a conocer la ciudad y, en armonía con sus años, a disfrutar de sus noches. Y esto habría sido inmediatamente después de su llegada, que es cuando lo hacemos todos los que llegamos a una ciudad. Está bien enterado e hizo buenos recorridos creemos que en 1865 y años inmediatos. Su libro de memorias (1908) contiene párrafos que merecen la más atenta lectura.*¹¹⁰

A ressalva que faz ao livro de Lynch, de que “no sobrevive otra cosa que su testimonio sobre la existencia del hecho mismo”, apesar de se tratar de um testemunho da época, e metucioso na transcrição de documentos literários e musicais, não vale para o outro autor, um memorialista que relembra fatos de muito antes. É digna de nota a argumentação utilizada para convencer o leitor do valor desse segundo testemunho. Reproduzindo o próprio Vega, em passagem que já citei anteriormente, eu diria que “se han escrito bellísimas páginas literarias a expensas de tal pensamiento, pero (aparte la belleza y la literatura), nada se ha explicado con ellas”.¹¹¹ É no mínimo curioso como o “objetivo” Vega transmuta-se em ficcionista, se lhe convém. Mas, voltando a suas fontes, assim como Lynch, o general descreve os bailes em casas públicas que viu “por todas partes, en el mismo centro de la ciudad”, frequentadas por “jóvenes de buena familia y de no buena”, “rendez-vous de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial, y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y ‘agachadas’”.¹¹² A referência à dança com “cortes, quebradas y agachadas”, em vários outros testemunhos citados por Vega, indica a presença coreográfica de elementos afro-argentinos, mas ele mais uma vez não valoriza esse aspecto, e o que realmente considera no testemunho do general inglês é que o novo estilo de dança pode ser encontrado por toda a cidade, e dançado por jovens de todas as famílias, servindo-se do testemunho para negar uma criação exclusivamente popular.

Outro elemento que reforça a leitura que estou propondo é uma breve referência de Vega ao aspecto etimológico: o vocábulo “tango”, que inequivocamente remete a um universo africano. Ao defender, no texto de 1936, a origem andaluza e, portanto, espanhola, do tango, o musicólogo acrescenta um rodapé ao texto, no qual diz que “cómo se forma el tango en España y cómo adquiere ese nombre, son cuestiones

¹¹⁰ VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 128.

¹¹¹ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 42.

¹¹² Citado em *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 128; já citado em *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 258.

que deben plantearse los musicólogos españoles” e que “en cuanto a la etimología de ‘tango’, es problema de filólogos”.¹¹³ Uma boa forma de fugir do problema, varrendo-o para o rodapé. Num dos textos inéditos, publicado em 1966, e novamente em 2007, o autor é mais generoso, aceita que a palavra “tango” é “probablemente africana”, mas afirma que “si un filólogo consagrara su vida a esclarecer la vida de esas palabras y nos comunicara sus resultados, no adelantáramos absolutamente nada en la averiguación de los orígenes melo-rítmicos y coreográficos de la danza llamada ‘tango’.”¹¹⁴ E segue recusando qualquer tentativa de aportar uma argumentação filológica ao problema: “se necesita muy poco para comprender que se trata de órdenes distintos. La eventual relación de la cosa y su nombre requiere fina discriminación del profesional”.¹¹⁵ Não discordo. Claro que as palavras em si não asseguram os conteúdos que nomeiam, parecendo antes dotadas de autonomia ante os fenômenos, mas não se pode também supor um acaso ou arbitrário absoluto na escolha dos nomes. A “fina discriminación del profesional” é que deve atentar para a convergência entre as palavras e as coisas indicada pelas fontes, as quais, como o próprio musicólogo faz notar, sempre associam a palavra “tango” a uma realidade coreográfico-musical de corte africano:

*Por fin, la palabra “tango”. Tal como “tambo”, la voz “tango” significa el paradero, la ramada, o el lugar y la fiesta que se hace en ese lugar; además, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas. Pero lo notable de esta voz es su tendencia a referirse principalmente a cosas del ambiente popular americano, y cuando el ambiente popular es casi por completo africanoide, como en lugares del Brasil, Venezuela, Colombia, etc., la palabra “tango” se aplica a las cosas de los afro-americanos. Esta voz es muy vieja en el Continente, y es muy probable que su origen sea africano; lo cual no quiere decir que sean africanas las cosas que se nombran con ella.*¹¹⁶

Sempre o mesmo dizer para não dizer. Vega tangencia a etimologia e o significado do termo, mesmo depois de ter lembrado que “ni ahora ni nunca nos hemos ocupado de las palabras con afanes filológicos, pues es necesario respetar a cada especialista en sus dominios. Lo que nosotros hacemos es aclarar acepciones y delimitar

¹¹³ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., p. 256.

¹¹⁴ VEGA, C. Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”, op. cit., p. 49-50; e *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 32.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ VEGA, C. Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”, op. cit., p. 51; e *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 34.

alcances con el solo objeto de evitar confusiones”.¹¹⁷ O “objetivo”, o cioso “especialista en su dominio” que quer “evitar confusiones”, varre mais uma vez um aporte divergente, fechando-se em sua disciplina musicológica, contraditoriamente aliás à sua própria abertura aos discursos de outros campos de saber, a exemplo da incorporação das teses da etnologia difusionista convenientes à abordagem elitista e preconceituosa que constrói.

Voltando ao texto de 1936, vemos ainda Vega desqualificar as interpretações contrárias à sua: “la donación de un puñado de melodías a un pueblo, por compensación de servicios, denota exquisito gusto y hasta elegancia sentimental y bien merece el gesto cierto desdén por la verdad histórica”.¹¹⁸ Por várias páginas, repete como um refrão a ausência de elementos negros nas tradições preservadas: “por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina”¹¹⁹; “nosotros creemos que no existe en el cancionero argentino ni el más leve vestigio de música negra”¹²⁰; “con los últimos negros auténticos desaparecieron las danzas africanas, y los descendientes de éstos, puros o no, nacidos en el Plata, absorbidos por la cultura europea, adoptaron las danzas y la música de los salones y la campaña de entonces”¹²¹; e, conclui, em tom patético:

*La música, en fin, las danzas y los instrumentos de los esclavos, fueron cultivados en el Plata por sus portadores con libertad evidente e intensidad indudable. Pero todas sus formas se fueron para siempre cuando los ojos sin luz del último negro auténtico clausuraron la visión envejecida y remota de los panoramas africanos. Ese día dejó de existir el África en el Plata.*¹²²

Com tantas reiteraões, Vega parece querer fazer-nos crer no que ele próprio crê. Em seu favor, poderíamos supor o benefício da dúvida, mas a leitura de outras passagens reforça a desconfiança, como nesta afirmação literalmente incrível, sobre o folclore do Brasil, contida no *Panorama de la música popular argentina*, de 1944:

¹¹⁷ VEGA, C. Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”, *op. cit.*, p. 49-50; e *Estudios para los orígenes del tango argentino*, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁸ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁹ *Idem*, p. 54.

¹²⁰ *Idem*, p. 58.

¹²¹ *Idem*, p. 65.

¹²² *Idem*, p. 66.

*El enorme Brasil alberga todavía numerosas tribus de aborígenes primitivos, y recibió hasta el siglo pasado masas de negros africanos que, sobre todo en la época de la colonia, no fueron despreciable factor en la formación económica y social de la Nación. Sin embargo, y a pesar de insistentes afirmaciones – siempre indocumentadas – no me ha sido posible entrever hasta hoy elemento alguno de los negros o de los indios en la música folklórica brasileña.*¹²³

Alguém poderia supor que Vega estivesse desinformado da realidade brasileira, mas não é o que indicam suas referências aos “colegas brasileiros” Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Renato Almeida, ou o fato de o exemplar das *Danzas y canciones argentinas* que consultei, pertencente ao acervo da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN do Rio de Janeiro, estar autografado por Vega, e dedicado a Renato Almeida. Mas não é estranho que Vega não encontre “vestigios de la música negra” nem no folclore argentino, nem no tango, e, aliás, em nenhuma parte da América Ibérica. Se encontrasse, não acharia lugar para eles no “cancionero oriental” de seu sistema classificatório, que necessariamente tem que provir na íntegra dos “grandes focos irradiadores” e das “clases superiores” para as “inferiores”. É pena, porque a ideia de uma grande região atlântica de intensos intercâmbios culturais não é nada ruim. O ruim é imaginar um Atlântico sem África.

Ao chamar atenção para esses aspectos intrinsecamente políticos da relação de Vega com seus objetos, métodos e fontes, retomo meu propósito de tratar as “histórias do tango” como monumentos a serem desmontados. Ao considerar o tema da objetividade na pesquisa histórica, Le Goff lembra a necessidade de considerar as “incidências do meio social sobre as ideias e métodos do historiador”.¹²⁴ Valho-me também das proposições de Pierre Bourdieu quanto à abordagem do *campo científico*, “lugar de luta política pela dominação científica”, em função do qual o pesquisador age, ao definir problemas, métodos e estratégias científicas que são “indissociavelmente

¹²³ VEGA, C. *Panorama...*, p. 223. Vega registra, aliás, que “el samba carioca deriva del tango-maxixe”, referindo-se ao tango brasileiro, que “es otra de las entidades que se organizan sobre la base de la antiquísima fórmula europea de acompañamiento” (El tango brasileño – maxixe. *In: Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”*. *Revista Musical Chilena.*, p. 61-4); e vê no lundu brasileiro um antecedente das milongas de Buenos Aires, que dá como sendo uma das “especies progenitoras” do tango argentino, juntamente com o “tango andaluz”. Mas, para Vega, “la música del lundú es pura música superior europea (síncopa más o menos) [sic], pura coreografía europea de salón (quebradura más o menos) [sic], y pura poesía tradicional portuguesa o a su imagen (regionalismo más o menos), todo sometido a los estilos brasileños” (*Estudios para los orígenes del tango argentino, op. cit.*, p. 54). Definitivamente, para Vega, o afro-americano só existe como entidade econômica, jamais cultural.

¹²⁴ LE GOFF, J., *História, op. cit.*, p. 29.

políticos e científicos”.¹²⁵ Ainda segundo Bourdieu, “não há ‘escolha’ científica [...] que não seja uma estratégia política de investimento objetivamente orientada para a maximização do lucro propriamente científico, isto é, a obtenção do reconhecimento dos pares-concorrentes”.¹²⁶ De fato, o lugar institucional do qual Vega profere sua “verdade”, a destreza com que elabora raciocínios sobre a documentação apresentada, ainda que truncados e contraditórios, e a forma assertiva como apresenta suas conclusões, somados à ampla divulgação que dá a seu trabalho investigativo, asseguram ao musicólogo um prestígio e um reconhecimento, o “lucro propriamente científico” de que fala Bourdieu, extraordinários. Um exemplo disso é o fato de em 1949, durante o regime peronista, ter alguns de seus livros distinguidos com um dos prêmios nacionais de História, Arqueologia e Filologia concedidos pela Comisión Nacional de Cultura.¹²⁷

Outra evidência é a maneira como diversos autores que escreveram nos anos 50 e 60, avalizam seus escritos, no que diz respeito à origem do tango:

O escritor Tulio Carella, em *Tango: mito y esencia*, de 1956:

*El origen musical del tango fue discutido rabiosamente. Hacer más referencias musicales es improductivo; remito al interesado a Danzas y canciones argentinas en que Carlos Vega agota, a mi juicio, el tema en un exhaustivo ensayo.*¹²⁸

O poeta Horacio Ferrer, em *El tango: su historia y su evolución*, de 1960: “Carlos Vega, uno de los pocos, auténticos estudiosos de los orígenes del tango”.¹²⁹

Os críticos Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti de Panti, em *El tema del tango en la literatura argentina*, de 1961, após apresentarem uma síntese das conclusões de Vega sobre as origens do tango, ainda fazem menção aos estudos inéditos, “un nuevo libro en preparación, sobre el que nos ha anunciado que aparecerán ‘palabras definitivas’ sobre el tango”:

¹²⁵ BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (comp.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 126.

¹²⁶ *Idem*, p. 126.

¹²⁷ Ver Carlos Vega, poeta y erudito, premio nacional de Historia, Arqueología y Filología: un reportaje de Augusto González Castro. *El Hogar*. Buenos Aires, Año XLV, n. 2072, 29 jul., p. 8 e 76, 1949.

¹²⁸ CARELLA, Tulio. *Tango: mito y esencia*. 2. ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966, p. 28. A primeira edição é de 1956.

¹²⁹ FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 57. A primeira edição é de 1960.

Por muy excelentes que sean las ideas y sentimientos que en conjunto nos depara toda la literatura del ensayo literario y filosófico sobre el tango, semejante literatura carece de objetividad y de método en el estudio pues ni explica ni clasifica ni juzga con orden lógico, ni claridad, los infinitos elementos formativos e imponderables que sobre el tango se han posado y germinado en él como sobre tierra fecunda.

*Esta objetividad, aunque referida sólo a los elementos melográficos del tango la obtenemos en los magníficos estudios musicográficos que sobre el tango han redactado especialistas argentinos, principalmente Carlos Vega, gran técnico y escritor (y músico y poeta) [...]*¹³⁰

O escritor e ensaísta Blas Matamoro, em *La ciudad del tango*, de 1969, reproduz a “comprovação” da origem espanhola da fórmula rítmica dos primeiros tangos, remetendo em rodapé ao estudo de Vega.¹³¹

Mas não chega a haver unanimidade. O jornalista Luis Villarroel, em estudo de 1957, lamenta que os musicólogos “cultos”, à exceção de Vega, não se interessem pelo tango exatamente por ser uma manifestação popular, e menciona a origem espanhola atribuída ao tango, mas acha o tango argentino e o andaluz distintos, o que “lleva a dudar, incluso, de la certidumbre del origen apuntado”.¹³²

Importantes contraditores de Vega são os primos Héctor e Luis Jorge Bates, jornalistas que publicaram também em 1936, uma *Historia del tango*, citando o estudo de Vega, a partir de sua publicação em *La Prensa*. Contestam o que chamam de “exclusivismo” de Vega, ao adotar a origem espanhola, e dizem ter recorrido ao “erudito autor”, cuja “personalidad musical” não discutem, “desde que ella está muy por encima de la nuestra”, tendo em vista que “muchos años de labor consagrada al estudio de nuestro folklore le han dado una jerarquía y un valor que somos los primeros en acatar y reconocer”.¹³³ Mas discordam:

¹³⁰ LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 27-8.

¹³¹ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1982, p. 15. A primeira edição é de 1969.

¹³² VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957, p. 16-7.

¹³³ BATES, Hector, BATES, Luis Jorge. *Historia del Tango*. 2. ed. facsimilar. San Juan: Museo y Casa del Tango de San Juan, 2007, p. 31. A primeira edição é de 1936. Sobre a crítica ao “exclusivismo”, ver p. 21.

A él acudimos en busca de una orientación a nuestros fines, y nos encontramos con una admirable prueba... que no nos prueba nada...

*Porque el simple hecho de que existan determinadas analogías entre algunos tangos populares entre nosotros, de fines del siglo pasado [...] y algunos tangos andaluces anteriores, no da pie para suponer que nuestra música emana de aquélla.*¹³⁴

E seguirão, questionando a tentativa de Vega de distanciar a cultura hispânica de qualquer traço africano:

*¿No existe una vinculación histórica, consecuencia de la vinculación geográfica entre España y África? ¿No estuvo la primera sometida a la dominación árabe, que importó, junto con su civilización, innumerables vocablos que hoy figuran en nuestro léxico?*¹³⁵

Vale mencionar, aliás, que nos estudos inéditos, recém-publicados, Vega chegará inclusive a reelaborar em parte seu esquema classificatório, referindo-se ao “binario colonial” agora como “binario medieval”, e recuando suas bases empíricas para o século XIII, certamente ainda na esperança de excluir a África da história musical e coreográfica da América Latina.¹³⁶ Na nova versão, o “tango andaluz”, por sua vez, perde a primazia para um “tango espanhol”, difundido a partir de Madri, e do qual o outro, regional, teria se originado.¹³⁷ Apenas a reafirmação da tese de que os fatos de cultura migram do “foco” para as outras regiões.

Os Bates contrapõem o “exclusivismo” de Vega ao polêmico estudo de Vicente Rossi, *Cosas de negros*, publicado em 1926.¹³⁸ Rossi foi um uruguaio radicado em Córdoba, na Argentina, pesquisador do “folklore rioplatense”, e autor de *Cardos*, contos gauchescos publicados em 1905, e de um estudo sobre o *Teatro Nacional Rioplatense*, de 1910. Na mesma época, e a reboque da moda internacional do tango, que levantou discussões sobre suas origens, elaborou o estudo que somente publicaria na década seguinte, no qual, de forma totalmente inversa ao que afirmará Vega, sustenta

¹³⁴ *Idem*, p. 21.

¹³⁵ *Idem*, p. 21.

¹³⁶ VEGA, C. *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 50.

¹³⁷ *Idem*, p. 73-89.

¹³⁸ ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958.

a origem popular, afro-americana e... uruguaia do tango. Local, porém derivado da habanera cubana, igualmente afro-americana.¹³⁹

Por aí se vê o quanto Vega empenhou-se em contestar as teses do folclorista “amador” e “provinciano” que era Rossi, valendo-se do poder representado por um instituto oficial sob seu comando e de um discurso autoritário montado sobre “verdades definitivas” – “estratégias *ideológicas* disfarçadas de *tomadas de posição epistemológica*”, como diria Pierre Bourdieu.¹⁴⁰ Segundo o sociólogo francês, “a ciência social toma necessariamente partido na luta política”.¹⁴¹ E é aí que a operação de desmonte da história-monumento, ou musicologia-monumento, no caso, pode tentar vincular o discurso “científico” a uma cultura política identificável em seu contexto de produção. Refiro-me ao nacionalismo cultural em curso na Argentina desde o final do século XIX, e que se desdobraria em nacionalismo político a partir da década de 1920, e sobretudo na de 1930, quando Vega encontra um lugar institucional para a produção de seus saberes.¹⁴²

¹³⁹ A defesa da tese da origem afro-americana do tango será retomada por outros autores, especialistas dedicados aos temas afro-argentinos, que refutarão explicitamente as afirmativas de Vega: LANUZA, José Luis. *Morenada*. Buenos Aires: Emecé, 1946; ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Calunga: croquis del canbombe*. Buenos Aires: Eudeba, 1969; *Idem*. Influencias sudanesas en el Río de la Plata. *Historia*. Buenos Aires, año 3, n. 11, p. 131-144, sep-nov. 1983; *Idem*. Tambos bantúes y tambos afroargentinos. *Historia*. Buenos Aires, año 5, tomo 5, n. 19, p. 107-120, sep-nov 1985; RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*. Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social. Facultad de Ciencias Económicas. UBA. Buenos Aires, año III, vol. III, n. 5, 2do. semestre de 1993, p. 147-161; *Idem*. Los afroargentinos y el origen del tango: sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano. Separata de *Desmemoria*. Revista de Historia. Buenos Aires, [2000], s.p.. Para uma análise da bibliografia sobre o tema e uma compilação dos principais debates e posicionamentos, ver NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1985.

¹⁴⁰ BOURDIEU, P. O campo científico, *op. cit.*, p. 154, grifado no original.

¹⁴¹ *Idem*, p. 148. O sociólogo francês detalha: “A ideia de uma ciência neutra é uma ficção, e uma ficção interessada, que permite fazer passar por científico uma forma neutralizada e eufêmica, particularmente eficaz simbolicamente porque particularmente *irreconhecível*, da representação dominante do mundo social.”

¹⁴² Sobre o nacionalismo de final de século, ver BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001; TERÁN, Oscar. Nacionalismos argentinos: 1810-1930. *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Quilmes. Quilmes, n. 1, nov., p. 31-40, 1994; e TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la “cultura científica”*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Sobre o Centenário (1910) e os anos 20: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. In: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 161-199; CERISOLA, Roberto Amigo. Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo y hispanidad. In: GUTMAN, Margarita, REESE, Thomas (ed.). *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 171-184; ROMERO, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad Argentina del siglo XX*. 3. ed. Buenos Aires: Nuevo Pais, 1987; LAFFORGUE, Jorge. La literatura: el naturalismo y los vanguardistas. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. 2. ed. ampliada y actualizada. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 149-157. Sobre o nacionalismo político dos anos 20 aos 60: GERASSI, Marysa

Do ponto de vista político, a inserção institucional de Vega não deixa de ser intrincada, por seu caráter, digamos, “vitalício”. Inicia-se na década de 1920, sob o governo radical de Alvear, consolida-se com a direção do Instituto Nacional de Musicología durante a “restauración oligárquica”, e atravessa e sobrevive ao peronismo, permanecendo mesmo após a queda de Perón e até a morte de Vega em 1966. Suas convicções políticas, mais além de seu elitismo e anti-socialismo, não são totalmente claras, na medida em que seus textos não explicitam uma vinculação restrita a uma cultura política determinada, embora permitam aproximá-lo de algumas tendências nacionalistas e do próprio peronismo. Vega dialoga com o nacionalismo cultural, aproximando-se do estudioso acadêmico que foi o liberal Ricardo Rojas, e marcando uma distância em relação ao assistemático poeta e fascista Leopoldo Lugones, que jamais cita.¹⁴³ Seu compromisso com a hispanidade, ao explicar a origem das danças e canções populares argentinas, pode ser entendido muito mais a partir da eleição do difusionismo como parâmetro explicativo do que por uma filiação ao falangismo, tão em voga entre os nacionalistas de direita na década de 1930. Por sua vez, o elitismo de suas interpretações é contrabalançado pelo próprio interesse pelas tradições populares.

Somados, a aversão ao socialismo, a defesa da hispanidade e a preservação das tradições folclóricas são suficientes para justificar sua inserção no aparato estatal peronista. A propósito, numa “advertência” incluída em *Las danzas populares argentinas*, livro publicado durante o governo Perón, em 1952, pelo Instituto de Musicología, então subordinado ao Ministerio de Educación de la Nación, Vega justifica o trabalho do próprio Instituto pela coerência com os princípios educacionais do regime: “el Instituto de Musicología, al dedicar las primicias de su esfuerzo a los problemas históricos del espíritu nacional, colabora en el Superior propósito de ‘formar

Navarro. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968. Sobre nacionalismo e peronismo: ALTAMIRANO, Carlos. Ideologías políticas y debate cívico. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 207-255. (Nueva historia argentina, t. VIII).

¹⁴³ Numa famosa conferência de 1913, Lugones manifestara profundo desprezo pelo tango e também pelo voto secreto e universal, e desde os anos 20 dera uma guinada ao fascismo, vindo a exercer papel significativo na conspiração que levou ao golpe militar que derrubou o governo radical de Hipólito Yrigoyen em 6 de setembro de 1930. Desiludido com os rumos tomados pelo país nos anos 30, isolado e deprimido, terminaria suicidando-se em 1938, após uma surpreendente conversão ao catolicismo. Ver LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Ayacucho, 1991 [1916]. Sobre as convicções políticas de Lugones e sua trajetória no pensamento nacionalista, ver GERASSI, Marysa Navarro. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968, especialmente os capítulos II – La hora de la espada; III – La conspiración; V – La restauración oligárquica; e VI – Los fascistas.

hombres útiles para la Nación’.”¹⁴⁴ O livro traz também uma nota assinada pelo próprio Perón, em que se lê que “nuestra finalidad es la de llevar a la población al conocimiento de nuestra cultura nacional, a conservarla y a engrandecerla”, e “así trataremos de incidir sobre el folklore, las danzas, las efemérides patrias, la poesía popular, la familia, la historia, la religión y el idioma, para la conservación, por tradición, de nuestra cultura popular”.¹⁴⁵ Esta finalidade é, aliás, coerente com a política cultural peronista, na qual, conforme Alberto Ciria, “en vez de transformaciones de hondo contenido revolucionario, o incluso reformista, se procura adaptar y distribuir mejor lo existente, como se hacía en otras esferas”.¹⁴⁶ Assim, a tradição é definida em uma publicação oficial citada por Ciria justamente como “la recopilación y difusión de lo autóctono”.¹⁴⁷ Ciria resalta que “el fuerte contenido idealista del concepto incluye al *folklore* –música, danzas, literatura, costumbres, etc.- de los sectores populares”.¹⁴⁸

Em lugar de simplesmente rotular Vega como um peronista, pois sua permanência no cargo após a “Revolución Libertadora” de 1955 nega qualquer militância, me parece mais convincente captar suas convicções e ações como parte da convergência de elementos que, associados, compõem as matrizes da cultura política peronista, na qual convivem noções como “ser nacional”, “hispanidad”, “tradición” e “folklore”. Por mais apegados que fossem a motivações de ordem etnológica e musicológica, os estudos de Vega obviamente não se poderiam furtar a injunções políticas. É o próprio musicólogo, aliás, quem se encarrega de apontar o interesse político contido na “ciencia del folklore”, quando, em 1944, em plena guerra mundial e sob a ditadura militar que levará à eleição de Perón, caracteriza o que chama de “proyecciones del folklore”, numa formulação muito próxima do que viria a ser a política cultural peronista:

¹⁴⁴ VEGA, Carlos. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952, p. 9. Sobre o propósito de ensinar “cosas útiles” que o peronismo consigna às universidades, ver GIRBAL-BLACHA, Noemí M. Poder y cultura en la Argentina peronista (1946-1955). *Investigaciones y ensayos*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, n. 50, p. 191-228, en.-dic. 2000.

¹⁴⁵ PERÓN, Juan Domingo. In: VEGA, Carlos. *Las danzas populares argentinas*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁶ CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983, p. 214.

¹⁴⁷ *Cultura para el pueblo*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Subsecretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión, s.d., citado por CIRIA, A., *op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁸ CIRIA, A., *op. cit.*, p. 215.

Los límites cívicos terminan donde acaba la conciencia de unidad. Es inadmisibile la convivencia de extraños en el propio territorio. La enseñanza de la historia nacional en todo el país está unificando la conciencia del pasado común; pero es necesario robustecer ese vínculo mediante el acercamiento de los espíritus en su realidad presente. [...] La actividad que procura difundir en las ciudades extranjerizadas el conocimiento de la vida rural, es una de las proyecciones del folklore, precisamente la proyección política. [...] Se trata de que [o habitante da cidade] conozca y comprenda y sienta esos bienes de la población campesina como propios del país, como reservas vivas del pasado nacional, como punto de referencia y orientación para las horas de incertidumbre y desvío.¹⁴⁹

Um dos temas relevantes do debate nacionalista desde fins do século XIX envolvia a reconsideração das relações históricas entre Argentina e Espanha, marcada com a adoção do feriado de 12 de outubro, em 1917, identificado como *Día de la Raza*, em referência a uma *hispanidad* oposta ao influxo imigratório multiétnico e à crescente influência norte-americana sobre o continente. O historiador Alejandro Cattaruzza associa esse movimento tanto à pregação de intelectuais como o poeta nicaraguense Rubén Darío e o escritor uruguaio José Enrique Rodó, quanto à presença de um grande contingente de imigrantes de origem espanhola.¹⁵⁰ A ideia de uma “raza argentina”, de matriz hispânica, branca, com a consequente “invisibilização” de indígenas e afro-argentinos, e capaz de absorver outras diferenças étnicas trazidas pela imigração, é uma referência importante para se compreender a insistência com que Vega desenha o seu “binário colonial” a partir de fontes ibéricas, excluindo qualquer possibilidade de um aporte africano para o tango, embora reconheça a presença indígena no folclore andino, tomando a tradição incaica como um fator de criação local irradiada a partir de Lima. Pode-se dizer também que a hispanidade de Vega combina-se com as ressonâncias da tradicional dicotomia “civilização” e “barbárie”, inscrita na cultura política liberal desde meados do século XIX e atualizada nos discursos políticos do século XX.

Em torno do I Centenário da Revolução de Maio de 1810, e estendendo-se pelas décadas de 1920 e 1930, a imigração é o grande tema do debate nacionalista, e várias são as direções propostas na busca de uma “essência nacional”, de uma “argentividade”, que dê conta de uma situação percebida pelos intelectuais como de

¹⁴⁹ VEGA, C. La ciencia del folklore. In: *Panorama...*, op. cit., p. 59.

¹⁵⁰ CATTARUZZA, Alejandro. *Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión: 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. Cap. 3, p. 60-84.

“crise nacional”: em Ricardo Rojas, o indianismo; em Leopoldo Lugones, o gauchismo; em Manuel Gálvez, o hispanismo.¹⁵¹ Em 1924, Ricardo Rojas, que na década de 1930, convidaria Carlos Vega a atuar na seção de folclore da Universidad de Buenos Aires, escrevia: “Argentinidad es el nombre de nuestra unidad funcional como Nación. Está en la tierra, en la tradición, en la raza y en la cultura, simultáneamente”.¹⁵²

Embora Vega pareça manter distância do tom idealista do nacionalismo de Rojas, a colaboração que mantiveram sinaliza a mesma motivação.¹⁵³ Uma das grandes preocupações de Vega é a preservação das tradições. Num *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*, de 1930, antecedendo a criação do Instituto de Musicología, e que podemos ler como uma justificativa, lamenta:

*Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: el carácter, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo [...]. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda.*¹⁵⁴

Cerca de trinta anos depois, Vega retomaria todas essas motivações em uma série de artigos publicados entre 1963 e 1965, reunidos em volume sob o título *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Vega dirá ainda que “la existencia misma de los pueblos se funda en el respeto de las tradiciones”.¹⁵⁵ Analisando os artigos, encontro o que pode ter sido a motivação subjacente ao trabalho do autor iniciado nos anos 20, nas primeiras investigações e publicações, e na colaboração com Rojas: dar uma resposta a “la propagación de los nuevos idearios sociales europeos (1848) y las grandes olas de inmigrantes”¹⁵⁶, mediante a identificação

¹⁵¹ Ver FALCÓN, Ricardo. Militantes, intelectuales y ideas políticas. In: FALCÓN, Ricardo. *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 323-356. (Nueva historia argentina, t. VI).

¹⁵² ROJAS, Ricardo. *Euríndia: ensayo de estética sobre las culturas americanas*. 2 vv. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p. 86. Rojas distingue duas acepções de “raça”: em sentido antropológico, pelos caracteres somáticos, e em sentido histórico, “fenómeno espiritual de significación colectiva, determinado por un territorio y un idioma, o sea por un ideal” (p. 100).

¹⁵³ Nas páginas finais do ensaio *Sobre la ciencia del folklore*, publicado em 1944 como parte do *Panorama de la música popular argentina*, Vega considera as “proyecciones estéticas” do folclore, remetendo aos escritos de Ricardo Rojas em rodapé. O livro, aliás, é dedicado a Rojas. VEGA, C. La ciencia del folklore. In: *Panorama...*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴ Citado por URTUBEY, P., op. cit., p. 6.

¹⁵⁵ VEGA, C. Prefacio. In: *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. 2. ed. facsimilar. Buenos Aires: INMCV, 2010, p. 5.

¹⁵⁶ VEGA, Carlos. Socialismo y demografía. In: *Apuntes...*, p. 22.

das matrizes culturais da nação argentina. Daí ter se referido, no projeto de 1930, a “carácter”, “emanación local”, “emoción del pueblo” e “alma de las razas”, numa linguagem idealista que foge ao tom que costuma empregar em seus escritos, e em nítida ressonância do espiritualismo de Joaquín V. González (*La tradición nacional*, 1888) e de Rojas (*La restauración nacionalista*, 1909).¹⁵⁷ De fato, em *Socialismo y demografía*, artigo que integra os *Apuntes*, Vega diz que a ação governamental teve que “detener y superar las influencias que se desencadenaron con signo adverso a la institución de la nacionalidad espiritual”.¹⁵⁸ Ao se referir aos imigrantes, caracteriza-os pela “actitud materialista con su desdén por los ideales, por las artes, las letras, la religión, la moral, la sociedad”.¹⁵⁹ E seguirá, em seu libelo anti-imigratório, resgatando a obra de “nacionalización de la educación” e de “modelación del alma nacional” inspirada na militância pedagógica e intelectual de González e Rojas, e empreendida por incógnitos professores que saem em defesa da “Argentina en peligro”, num momento em que “la existencia del país como entidad espiritual afronta momentos graves”¹⁶⁰, empenhando “la batalla por la recuperación del espíritu nacional contra los imprevistos efectos de las olas de inmigrantes”.¹⁶¹

Outro importante fator do movimento tradicionalista, que “afronta la ola que amenaza con desintegrar el espíritu argentino”¹⁶², foi a ação simbólica da poesia gauchesca: “es necesario oponer el símbolo a la invasión que desnaturaliza el país”.¹⁶³ Justifica assim os trabalhos de Bartolomé Hidalgo, Esteban Echeverría, Hilario

¹⁵⁷ Um desdobramento importante do debate nacionalista foi justamente a valorização das tradições folclóricas preservadas e passíveis de coleta no mundo rural argentino. Em 1909, em *La restauración nacionalista*, Rojas escreve que o folclore “tiene una importancia política: él define la persistencia del alma nacional, mostrando [...] en la vida de las naciones una sustancia intrahistórica que persiste [...] y hay que salvar, para que un pueblo se reconozca siempre a sí mismo”. Citado por CATTARUZZA, A., *Los usos del pasado*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁸ VEGA, C. *Socialismo y demografía*. In: *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 23.

¹⁶⁰ VEGA, C. Joaquín V. González. Ricardo Rojas. In: *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶¹ VEGA, C. Fin del primer período. In: *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 71. Sobre a coleta de material folclórico por professores, a instâncias do Consejo Nacional de Educación, ver CATTARUZZA, A. *Folclore, escuela y nación*. In: *Los usos del pasado*, *op. cit.*, p. 85-109. Embora trate de assunto afim, o autor não considera o papel de Vega e do Instituto sob seu comando na coleta e divulgação do folclore musical argentino, mas registra que o material recopilado foi recolhido ao *Instituto de Literatura Argentina* dirigido por Rojas (p. 102), a cuja *Sección de Folklore* Vega viria a pertencer. Esse material, somado ao resultado das coletas do próprio Vega, integraria a base para suas análises e publicações, conforme ele próprio narra, ao ser entrevistado por ocasião do recebimento do prêmio de História, Arqueologia e Filologia. Vega diz ainda do impacto que sentiu ao chegar a Buenos Aires em 1923, vindo da província, onde nascera, que o fez despertar para a pesquisa folclórica. *El Hogar*. Buenos Aires, Año XLV, n. 2072, p. 8 e 76, 29 jul. 1949.

¹⁶² VEGA, C. El “Martín Fierro”, poema fronterizo. In: *Apuntes...*, p. 33.

¹⁶³ *Idem*, p. 32.

Ascasubi, Estanislao del Campo, Rafael Obligado, e sobretudo os versos do *Martín Fierro*, de José Hernández, que “ordenan el caos, abaten la dispersión”.¹⁶⁴ Esse movimento levou às promoções das danças e músicas criollas, que permitiram a “resurrección” das velhas tradições.¹⁶⁵ Aí, mais uma vez, vê-se a inspiração de Rojas, e também de Lugones, que Vega não menciona, os quais atribuem à poesia gauchesca um poder quase mítico na “regeneración nacional”.¹⁶⁶

Esse mesmo espírito dá a Vega ocasião de explicar um fenômeno importante na história do tango, com o qual encerro esta análise de sua escrita: o aparecimento e sucesso de Carlos Gardel. Em *Antecedentes y contorno de Gardel*, ensaio publicado numa obra coletiva de 1966, afirma que “la crisis del alma nacional es el primer elemento de su misión”; que o segundo “fue el tango argentino” e o terceiro “la filiación nacionalista de su arte”¹⁶⁷, coincidindo com a expansão das escolas nacionalistas de composição musical baseadas no canto popular.¹⁶⁸

Aderindo ao espírito comemorativo – o texto foi produzido em função dos trinta anos da morte de Gardel, ocorrida em 1935 –, Vega não poupa elogios ao cantor, mas o coloca no lugar do artista popular, intuitivo, “artista nato” que “por intuición” seleccionou modelos e recursos estilísticos, efeitos vocais e “logró un estilo personal, razón valiosa de su penetración como cantante”.¹⁶⁹ Mas nem o cantor nem o repertório que o consagrou escapam da avaliação, no fundo, elitista de Vega. Para o musicólogo, “sus medios vocales eran tan superiores a las exigencias de su repertorio que podía entregarse sin preocupaciones de técnica a la fruición de su efusividad”.¹⁷⁰ Não obstante essa valoração positiva dos recursos vocais de Gardel, não se exime de apontar o que considera “recursos dudosos” e “de evidente mal gusto”, que, apesar da opinião de Vega, constituem exatamente alguns dos aspectos que se reconhece como

¹⁶⁴ VEGA, C. *Martín Fierro*. In: *Apuntes...*, p. 28.

¹⁶⁵ VEGA, C. La promoción de las danzas criollas. In: *Apuntes...*, p. 50. O movimento tradicionalista descrito por Vega foi estudado por PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. [2. ed.] Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

¹⁶⁶ Em *Euríndia*, Rojas, referindo-se à poesia gauchesca, havia escrito: “Crisis grave también para la nacionalidad argentina es el proceso moderno de la inmigración que ha transformado la vida semirrústica de nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX. El gaucho ha muerto, pero helo ahí redivivo [...]”. ROJAS, Ricardo. *Euríndia*, op. cit., p. 93.

¹⁶⁷ VEGA, C. Antecedentes y contornos de Gardel. In: *Estudios para los orígenes del tango argentino*, op. cit., p. 192-3. Publicado originalmente em CASTILLO, Cátulo et al. *Buenos Aires tiempo Gardel*. Buenos Aires: El Mate, 1966, p. 70-74.

¹⁶⁸ Vega refere-se ao “plano del arte superior” representado por compositores de tendência nacionalista, romântica ou moderna, das escolas russa, espanhola, norueguesa, tcheca, mexicana, argentina e brasileira.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 195.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 195.

intrínsecos a seu estilo interpretativo: “los portamentos largos, los calderones de ópera, la aceleración inadecuada, y los mordentes, apoyaturas y grupetos tan extraños a la música tradicional y al tango mismo”, ou seja, recursos técnicos e estilísticos que Gardel importa da ópera italiana para o *tango-canción*, mas que para Vega feriam as tradições nacionais.¹⁷¹ Causa lástima notar que o elitismo de Vega o tenha impedido de compreender a especificidade estética de Gardel.

Esse derradeiro texto de Vega, em que volta sempre ao tango, me permite voltar ao primeiro texto, de trinta anos antes, em que justificava o interesse por estudar o tango argentino como mais um dentre os “bailes criollos”. Vale lembrar que nos anos 30, quando Vega publica *Danzas y canciones argentinas*, a sociedade argentina encontrava-se num novo contexto político marcado pela “restauración oligárquica” e pela volta dos liberal-conservadores ao poder, após a intervenção militar que pôs fim aos catorze anos de governos radicais. Sob o radicalismo, o tango fora objeto de ampla difusão e alcançara maior aceitação social, e agora voltava a ser alvo da crítica de intelectuais e da censura dos organismos governamentais, compondo um tema reiterado nas “histórias do tango”, o de sua “morte e ressurreição” entre 1930 e 1935.¹⁷² Nos parágrafos iniciais de seu ensaio sobre o tango, de 1936, inserido num livro sobre folclore, apesar de ser uma forma urbana e não-folclórica, Vega diz que o musicólogo estuda a invenção “sin preguntar quiénes y cuántos la rechazan o aceptan”:

El desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico. Hemos asistido si no al fragor de la gesta, a la controversia originada por su imposición, y es claro que nos falte la autonomía de pensamiento necesaria para comprender que el Tango, como fenómeno social y por sobre circunstancias de tiempo, lugar y estructura, se produce y obra como cualquiera de los viejos bailes criollos.

*Una danza se constituye y radica en el espíritu, y no existe fuera de él sino como expresión; corre con el hombre, palpitando estirada a lo largo de su vida mental, e integra el conjunto de sus bienes. Es ente vivo.*¹⁷³

Mas Vega não será tão isento, como quer parecer. A justificativa que o move ao estudo do tango está no “sentido histórico”, que ele crê revelar pelas

¹⁷¹ *Idem*, p. 195.

¹⁷² O tema da “morte” e “ressurreição” do tango nos anos 30 será tratado mais adiante, no capítulo II.

¹⁷³ VEGA, C. *Danzas y canciones argentinas*, *op. cit.*, p. 231.

conclusões a que chega, que asseguram ao tango argentino um lugar na hispanidade, e ao musicólogo, um lugar no tradicionalismo nacionalista. Embora postule sua vigência como “ente vivo”, lembra logo adiante que “cualquiera de los bienes actuales puede pasar a los dominios del Folklore”, e é precisamente aí que insere a afirmativa categórica, que já mencionei: “el folklore es una enorme decadencia”.¹⁷⁴ Ao focar o tango pelo registro da “tradição” e da “decadência” folclórica, equiparando-o a “cualquiera de los viejos bailes criollos”, Vega parece querer operar um deslocamento simbólico do tango, desde um presente ativo para um passado cristalizado, rememorado, mitificado, preservado em forma marginal às tendências culturais majoritárias e visíveis mantidas nos grandes centros urbanos. Não estaria o musicólogo fazendo coro às vozes que apostavam na “morte” do tango?

José Gobello: da palavra à política

Lo soy, lo soy desde mi adolescencia. Un tanguero no es un teorizador del tango, ni un historiador, ni un crítico, ni siquiera un erudito o un coleccionista. Un tanguero es alguien que vive en clave de tango, que ve reflejado en las letras de los tangos, en las historias que cuentan, en los sentimientos que expresan, aquello que Celedonio Flores llamó el modo de ver y filosofar (algo que Ortega y Gasset habría podido llamar cosmovisión). Y alguien también que cuando escucha los compases de un tango siente un estremecimiento que a los bailarines les mueve las piernas y a los que no somos bailarines nos encoge el alma.

José Gobello¹⁷⁵

Nascido em 1919, em San Isidro, ao norte de Buenos Aires, José Gobello é filho de imigrantes italianos, e educado na disciplina dos padres salesianos. A fé católica que sustenta até hoje, passados os 90 anos de idade, ele a fortaleceu no primeiro emprego, a partir de 1936, no jornal católico *El Pueblo*. Em suas páginas, enquanto o país se dividia com as notícias da Guerra Civil Espanhola, Gobello declarava-se franquista. Mas foi a crônica de cinema e não a política o objeto que o ocupou nesses primeiros tempos. Já em 1944, sob a ditadura dos oficiais do GOU, foi redator de *El Diario* da província de Entre Ríos, sob intervenção governamental, e, depois, da

¹⁷⁴ *Idem*, p. 232.

¹⁷⁵ GOBELLO, José. [Depoimento.] In: OLIVERI, Marcelo Héctor. *José Gobello: sus escritos, sus ideas, sus amores*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 78.

Subsecretaría de Informaciones. No ano seguinte, o mesmo jornalista de direita que fora seu chefe em *El Diario*, o convidou a trabalhar em *Democracia*. O jornal *Democracia* foi fundado em 1945, para apoiar a eleição de Perón, e viria a ser comprado por Eva Perón, em 1947, constituindo-se o principal veículo de propagação do mito em torno da esposa do presidente.¹⁷⁶ Em suas páginas, Gobello seria editorialista, e assumiria uma coluna, sob o pseudônimo Belgo, dedicada principalmente às notas literárias. Com esse destaque, participou em 1948 da fundação do Sindicato Argentino de Prensa, vindo a desempenhar a função de Secretario Gremial, e, por indicação do sindicato, em 1951, candidatou-se a deputado pelo terço que cabia à CGT no Partido Peronista, para o triênio 1952-55. Na Câmara, ocupou-se basicamente de temas relacionados à cultura, por designação do partido ou por iniciativa sua. A passagem pelo Legislativo lhe valeria a prisão decretada pelo governo instituído após a derrubada de Perón, sob a acusação de traição à pátria, imputada a todos os ex-legisladores peronistas. O governo a queria perpétua, mas acabou indultando a Gobello e aos demais, em 1957. Pôde seguir então a carreira de jornalista, acumulando atuações na imprensa e no rádio e também na televisão, já sob a ditadura de Videla, que conheceu nos idos de 1945, e de quem fala com respeito e aprovação, tendo chegado a escrever um livro, jamais publicado, com o resultado de depoimentos do general, quando preso sob o governo Alfonsín.¹⁷⁷

Além de jornalista, da profissão de fé católica e antimarxista e da filiação ao peronismo, do qual se afastou, “cuando fue confiscado por el marxismo”¹⁷⁸, Gobello define-se um *tanguero*, como se pode ler no trecho em epígrafe. E também um *lunfardista*, isto é, um estudioso da fala popular de Buenos Aires. Em 1953, seu prestígio tripartite como jornalista, sindicalista e deputado peronista, lhe valeu tocar em um tema no mínimo polêmico da cultura argentina: o reconhecimento do *lunfardo* como fato cultural digno de consideração. Nesse ano, publicava *Lunfardía: acotaciones al lenguaje porteño*. Cinquenta anos depois, em nota à edição comemorativa, o próprio autor afirma: “tuve conciencia desde un comienzo de que estaba publicando un libro fundacional”.¹⁷⁹ O subtítulo já sugere a abordagem que Gobello propõe no livro. O *lunfardo* não mais aparece como a gíria criminal dos delinquentes e marginais de toda

¹⁷⁶ Ver PLOTKIN, Mariano Ben. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista: 1946-1955*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, p. 122.

¹⁷⁷ Essa nota biográfica foi elaborada a partir do depoimento de Gobello em OLIVERI, M. H., *op. cit.*.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 32.

¹⁷⁹ GOBELLO, José. *Lunfardía: acotaciones al lenguaje porteño*. 4. ed. Buenos Aires: Marcelo H. Oliveri, 2009, p. 9.

espécie, e, portanto, alvo da desconfiança e do rechaço, mas um aspecto da fala cotidiana, popular de Buenos Aires, difundida por meio de uma poesia, um teatro e uma canção. As letras de tango, aliás, correspondem a uma das principais fontes das quais Gobello resgata vocábulos, expressões e semântica. Não é por menos que, em nota justaposta à primeira edição, Gobello diz estar reunindo “fichas para un diccionario etimológico de la lengua del tango”.¹⁸⁰ De fato, depois de *Lunfardía*, viriam vários dicionários dedicados ao mesmo objeto, assim como estudos históricos, em forma de breves crônicas, sobre o tango. E também coletâneas, como os *Diálogos de Villoldo*, de 1964, em parceria com o também jornalista e pesquisador do tango, Eduardo Stilman, reunindo diálogos de Angel Villoldo publicados originalmente entre 1908 e 1915, em revistas de Buenos Aires, como *Fray Mocho* e *Papel y Tinta*.¹⁸¹

Villoldo foi uma das mais importantes figuras dos primeiros tempos do tango. Nascido no Barrio Sur de Buenos Aires, em 1864, e morto em 1919, atuou como palhaço, cantor e compositor, nas romarias da Recoleta e nas casas de baile de La Boca, onde se ouviram os primeiros tangos, inclusive os seus, como *El Porteño*, *El Esquinazo*, e *El Choclo*, além das letras que criava para outras composições, como a de *La Morocha*, de Enrique Saborido. Entre o humorístico e o picaresco, nos diálogos, Villoldo descreve tipos e situações dos *conventillos* e das ruas de Buenos Aires, compondo, segundo Gobello e Stilman, um importante testemunho para o estudo da fala popular, pelo fato de não ter buscado atribuir “color local” aos textos, pois, como observam Gobello e Stilman, “sus personajes emplean con naturalidad un léxico que les es propio; el lunfardo que hablan no es el de la élite de los delincuentes ni el literario, siempre rebuscado; es el lunfardo de quien no nota que lo está hablando”.¹⁸² A “autenticidad” dos textos, ainda segundo os compiladores, mostra que “la jerga delincuente se había incorporado al lenguaje popular”.¹⁸³ Eles assinalam isso como prova de que sua difusão é anterior à promovida pelo próprio tango e pelo teatro popular, como em geral se crê, e que seria, na realidade, “obra de la promiscuidad de los conventillos”.

Essa observação reforça a tese central de Gobello a respeito do lunfardo, confrontando a crença geral desde o século XIX de que se tratasse apenas de uma

¹⁸⁰ *Idem*, p. 12.

¹⁸¹ GOBELLO, José, STILMAN, Eduardo. *Diálogos de Villoldo*. Buenos Aires: Freeland, 1964.

¹⁸² *Idem*, p. 12.

¹⁸³ *Idem*, p. 12, nota 5.

espécie de código secreto praticado por delinquentes e detentos, para escapar da vigilância policial. Como tal, foi investigado ou descrito por criminalistas (Luis María Drago e Antonio Dellepiane) e chefes de polícia (Benigno Lugones, José S. Álvarez, o “Fray Mocho”, e Luis Villamayor). Antonio Dellepiane o chamava *El idioma del delito*, título de um folheto publicado em 1894, que além de ser uma “contribución al estudio de la psicología criminal”, traz também um pequeno dicionário e exemplares de poesia lunfarda. Para Dellepiane, o lunfardo permitiria ao psicólogo entrever “las notas o rasgos característicos del alma criminal”, dentre os quais, “la holgazanería, la brutalidad, la desvergüenza, el espíritu malévolamente burlón, la inclinación a la obscenidad, el grosero materialismo de sus creencias”.¹⁸⁴ Curiosamente, o autor vê traços em comum entre a gíria criminal e a poesia simbolista, decadentista, que, segundo ele, nutria a mesma “tendencia exagerada [...] hacia lo raro, lo exótico y lo extravagante, por su afición al empleo de vocablos nuevos, originales o poco usados, por su deseo, casi diríamos su obsesión, de servirse del término propio, irremplazable, sugestivo, simbólico”.¹⁸⁵ Uma e outro, a poesia simbolista e o lunfardo, seriam matrizes em que se alimentariam os poetas do tango, para escrever as letras de suas canções. E a mesma desconfiança e condenação dirigidas ao lunfardo, por sua origem marginal e atentatória à ordem social e moral instituída, atingiriam também o tango.

Ao contrário, Gobello refere-se ao lunfardo como “aquele vocabulario cosmopolita, menos hijo de la cárcel que de la inmigración”,¹⁸⁶ cujo nome “textualmente equivale al lenguaje de los *lunfas* o *lunfardos*”, isto é, os ladrões. Dizendo que “como homenaje es excesivo”, reconhece que muitos termos foram cunhados no ócio dos cárceres, e que essas palavras foram ingressando na chamada “literatura *rea*” – vadia ou de baixa condição –, mas entende que somente uma “decidida vocación arqueológica” poderia reconstituir esse “idioma del delito”, a que corresponde a estrita denominação de lunfardo. “Otra cosa es el lenguaje porteño; las casi mil palabras de un vocabulario cosmopolita que sólo por un insufrible complejo de pedantería estética se podría renunciar”.¹⁸⁷ Gobello lembra que o próprio Dellepiane distinguia entre os vocábulos lunfardos e os argentinismos, e centra-se no estudo do processo de formação “del lenguaje porteño, al que finalmente habrá que llamar

¹⁸⁴ DELLEPIANE, Antonio. *El idioma del delito y diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editorial, 1967, p. 53.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 66.

¹⁸⁶ GOBELLO, José. *Lunfardía*, p. 17.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 18.

lunfardo o lunfardía”. O reconhecimento do papel cultural desempenhado pela imigração e a recusa em aceitar um purismo linguístico de corte hispânico, ao gosto das correntes nacionalistas, levará Gobello a rastrear as etimologias italianas, francesas, indígenas, africanas, inglesas e luso-brasileiras, na formação desse vocabulário popular.

A publicação de *Lunfardía* em 1953 vinha num momento politicamente muito significativo, se considerarmos a prática da censura sobre as transmissões de rádio, que afetavam a difusão de tangos que ostentassem termos lunfardos ou referências à prostituição, ao álcool, à cocaína ou a crimes passionais. Em versão narrada por Gobello, que atribui a censura ao governo dos coronéis doutrinado por Perón, instalado em 1943, “todo indica que detrás de la censura estuvo monseñor Gustavo J. Franceschi”, embora creia que o sacerdote e escritor católico “no condenaba las palabras sino las historias que con ellas se narraban”.¹⁸⁸ “Luego, los funcionarios de segunda andana, que tienen el celo de los ignorantes, aplicaron la censura con su criterio de hormiga y convirtieron el planteo ético de Franceschi en una cuestión lexicológica”.¹⁸⁹ E assim, *Chiqué*, tango de Ricardo Brignolo, censurado pelo francesismo, começou a chamar-se *El Elegante*; *Mi Cuartito* veio substituir *El bulín de la calle Ayacucho*, letra de Celedonio Flores, que também foi obrigado a reescrever *Mano a Mano*. Até Homero Manzi, que não apelava para o lunfardo nem para os temas prostibulários, foi alvo da censura ao seu *De barro*, com música de Sebastián Piana, por conter o quichuísmo *pucho*, resto ou ponta de cigarro. O próprio Gobello conta que quando Raúl Berón estava prestes a cantar *Tal vez será mi alcohol*, acompanhado pela orquestra de Lucio Demare, também de Piana e Manzi, o poeta teve que mudar rapidamente o título para *Tal vez será su voz*, e o verso que dizia “tendrán que ser no más fantasmas del alcohol”, por “tendrán que ser no más mi propio corazón”.¹⁹⁰

Gobello não se equivoca ao atribuir a motivação da censura ao zelo moral da Igreja Católica. Talvez erre apenas o personagem responsável e o momento inicial, pois o tema nos leva um pouco mais longe. Segundo Luciano de Privitellio, desde que o monsenhor Copello assumira a direção do vicariato castrense, em 1927, alterando o direcionamento tecnicista e liberal dado pelo general Justo à oficialidade do exército, “la Iglesia ofreció a los jóvenes oficiales una visión del mundo de marcado contenido antiliberal, integrista, corporativa, furiosamente nacionalista, antisemita,

¹⁸⁸ GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 128-9.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 129.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 130.

autoritaria, antidemocrática y antiparlamentaria”, apresentada como alternativa à crise mundial do liberalismo, e reservando aos militares “un lugar de privilegio como portadores de las virtudes de la ascendente ‘nación católica’ [...] amalgamando la cruz y la espada en nombre de los mismos valores”.¹⁹¹ Marysa Navarro, por sua vez, registra a influência dos intelectuais nacionalistas de direita e católicos que desde o final dos anos 20 buscavam aproximar-se das lideranças militares, esperando ver constituir-se um regime autoritário baseado na hierarquia e disciplina militar. Segundo a autora, a proibição do lunfardo pelos militares era “cosa muy del agrado de los nacionalistas”.¹⁹²

Possivelmente, seguindo esse mesmo espírito, o regime conservador que se seguiu ao golpe de Estado de 6 de setembro de 1930 deu início a um movimento pelo controle e moralização dos programas de rádio, pela depuração da linguagem empregada nas canções, nos noticiários, no rádio-teatro, nos programas humorísticos e até na publicidade.¹⁹³ Inspirada no ideário do nacionalismo hispanista e no catolicismo, a tentativa de depuração linguística e moral tomou corpo na forma de regulamentações que, na prática, instituíam a censura prévia às emissões diárias das rádios, e responsabilizavam as empresas concessionárias pelo controle moral e a pureza linguística. Não tendo surtido o efeito esperado, essas mesmas disposições foram retomadas e aperfeiçoadas pelo regime militar instaurado em junho de 1943. Em circulares assinadas pelo interventor da Dirección de Radiocomunicaciones, major Humberto Farías, além de as emissoras serem advertidas quanto ao conteúdo das normas, eram ajuntadas as palavras a serem proscritas, tais como: “*atenti*, por atención”; “*chance*, por oportunidad”; “*mangos*, por pesos”; “*vos*, por tú”; “*bulín*, por habitación”; “*gayola*, por prisión”; “*gil*, por tonto o bobo”; “*laburo*, por trabajo”; “*milonga*, por baile”; “*enfarolarse*, por vertirse elegantemente”; “*espiantar*, por robar o huir”; “*engrupir*, por enganar”; “*escracho*, por cara fea”; “*grupo*, por mentira”; “*encurdarse*, por embriagarse”, e muitas outras, que alimentavam tanto as conversas cotidianas quanto as letras de tango.¹⁹⁴ Em 1948, um dos mais prestigiados autores de tango, simpatizante do regime peronista e próximo ao casal Perón, Enrique Santos Discépolo,

¹⁹¹ PRIVITELLI, Luciano de. La política bajo el signo de la crisis. In: CATTARUZZA, Alejandro. *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política: 1930-1943*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p. 132. (Nueva historia argentina, t. VII)

¹⁹² GERASSI, Marysa Navarro. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968, p. 177.

¹⁹³ Ver FRAGA, Enrique. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina: 1933-1953*. Buenos Aires: Lajouane, 2006, e VARDARO, Arcángel Pascual. *La censura radial del lunfardo: 1943-1949: con especial aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunker, 2007.

¹⁹⁴ FRAGA, E., *op. cit.*, p. 54-57.

teve censurada a letra de *Cafetín de Buenos Aires*, um de seus tangos mais celebrados, e o último que compôs, sob a acusação de ter escrito um tango pessimista por causa do verso “y me entregué sin luchar”.¹⁹⁵

Assim, durante o governo Perón, e como a censura afetasse os compositores e autores de letras de tango, estes se mobilizaram no interior da SADAIC, a Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, solicitando uma audiência com o presidente. Segundo a crônica do caso, durante a audiência, o próprio Perón teria se valido de termos lunfardos, o que simbolicamente indicava seu apoio à causa dos músicos.¹⁹⁶ A partir de então, a SADAIC passou a interferir no controle das letras, centrado não mais nos vocábulos, mas nas temáticas e abordagens, até que a censura se desmantelou por completo. O caso revela algo da autonomia com que Perón procurou construir seu governo frente à Igreja Católica e ao grupo militar do qual emanava, contrabalançando seu apoio nas multidões de trabalhadores organizados em sindicatos. Tanto Perón quanto Eva faziam uso de expressões lunfardas, argentinismos como o emprego do “vos” em lugar do “tú” ou do formal “Usted”, fato que escandalizava as “oligarquías” e a própria oficialidade militar, que censuravam em Eva seu passado de atriz, e em Perón seus modos “chabacanos”, isto é, grosseiros.¹⁹⁷

Sem dúvida, a publicação de *Lunfardía*, por Gobello, punha em movimento uma tentativa de suspender o anátema contra a fala popular: “al lunfardo se lo negaba; los mismos que lo utilizaban en el café y aun en su hogar renegaban en público de ese repertorio de voces traídas por los inmigrantes”.¹⁹⁸ No ano seguinte à publicação, 1954, auspiciado pela Comisión Nacional de Cultura do Ministerio de Educación de la Nación e pela SADAIC, Gobello, acompanhado dos também jornalistas Iván Diez e Julián Centeya, realizaria no Teatro Nacional Cervantes, um ato cultural, em que dissertaria sobre “El lunfardo – su origen, su evolución y significación social”, ilustrado com cenas teatrais de José González Castillo, Alberto Vacarezza e Juan

¹⁹⁵ *Idem*, p. 66.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 66-67.

¹⁹⁷ Um exemplo, colhido da radicalização política de final da década de 1950, em tom de libelo difamatório, está em *Biografía patria*, livro de Luis Franco publicado em 1958, ao se referir a Perón: “Perón tenía una incompatibilidad orgánica con la inteligencia verdadera, el pensamiento lúcido, la belleza y el ingenio – siempre el antípoda de Sarmiento. ¡Qué génio en cambio para la vulgaridad engreída o la gracia chabacana, qué memoria de elefante para los lugares comunes! De ahí eso de los descamisados – novedad herrumbrosa – y su literatura tarareada de letra de tango.” FRANCO, Luis. *Biografía patria: visión retrospectiva y crítica del reciente pasado argentino*. Buenos Aires: Stilcograf, 1958, p. 177.

¹⁹⁸ GOBELLO, J. *Lunfardía*, p. 95.

Francisco Palermo, poemas de Carlos de la Púa, Dante A. Linyera, Felipe H. Fernández e Celedonio Flores, e tangos de Pascual Contursi, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi e Cátulo Castillo, contando com a participação de recitantes, atores e um quarteto de tango.¹⁹⁹

O preconceito contra o lunfardo também por parte dos estudiosos da língua leva Gobello a afirmar que “en efecto, para los gramáticos y filólogos argentinos [...] el lunfardo, si existía, era una lacra, una llaga que debía extirparse del cuerpo del idioma”.²⁰⁰ A mesma diferença em relação aos gramáticos e filólogos, Gobello marca em relação à Real Academia Española, ao comentar o recurso “al vesre”, isto é, o hábito de falar “al revés”, invertendo a ordem das sílabas:

*No hay reo que no vierta al vesre por lo menos un diez por ciento de su vocabulario, enriqueciendo a éste, naturalmente, porque, emitidas en vesre, las palabras adquieren un matiz escéptico, burlón, sobrador, que el Diccionario de la Academia no consigue atrapar.*²⁰¹

Na sequência, Gobello cita uma estrofe de Góngora, em que o poeta recorre ao mesmo recurso da inversão silábica. A citação de poetas clássicos da língua espanhola é aliás um artifício recorrido por Gobello mais de uma vez em *Lunfardía*. Ao comentar o italianismo *parlar*, cita Calderón de la Barca, e, imediatamente, uma estrofe de *Muñeca Brava*, tango de Enrique Cadícamo.²⁰² Cita *El taita del arrabal*, tango de Juan Caruso musicado por Francisco Canaro, e identifica o mesmo *taita*, no sentido de “guapo”, numa estrofe de Quevedo.²⁰³ Descrevendo o uso de *afilar*, dizer galanteios a uma mulher, cita Lupercio Leonardo de Argensola, comparando depois com um poema lunfardo transcrito no livro de Dellepiane, para observar irônico: “esto no es tan delicado como el soneto de Argensola, pero me parece bastante más convincente”.²⁰⁴ E jamais deixou de lembrar que Cervantes não desdenhara em recorrer à “germanía”, que define como “el lunfardo de su tiempo”.²⁰⁵

¹⁹⁹ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 229-230; ver também *Nota bene* del tercer milenio. In: GOBELLO, J. *Lunfardía*, p. 9.

²⁰⁰ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 96.

²⁰¹ *Idem*, p. 97.

²⁰² GOBELLO, J. *Lunfardía*, p. 36.

²⁰³ *Idem*, p. 38.

²⁰⁴ *Idem*, p. 108.

²⁰⁵ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 135.

A referência à Academia e aos clássicos do idioma, sinalizando que a pureza no trato da língua implica a perda de sua riqueza semântica, se não para todo o universo de fala espanhola, pelo menos, para a especificidade portenha, explica o trabalho a que Gobello tem se dedicado deste então, no sentido de recolher, analisar, e sistematizar esses diversos recursos linguísticos em dicionários reiteradamente editados. Claro que não se trata apenas de preencher uma lacuna deixada por gramáticos e filólogos, mas de uma afirmação identitária acerca do popular e de uma reivindicação de regionalismo, frente a um uso universal do idioma.

Faço uma pausa nessa resenha histórica do modo como Gobello articulou a ação política de recuperação do lunfardo como um fenômeno culturalmente relevante, para considerar as reflexões de Roger Chartier em torno do papel social das representações coletivas na construção das identidades sociais. Uma noção importante no esquema analítico de Chartier é a de apropriação, ao visar a uma “história social dos usos e das interpretações [...] inscritas nas práticas específicas que as produzem”. Propõe assim “voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido”, reconhecendo, “contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas”, e que “as categorias dadas como invariantes [...] devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas”.²⁰⁶ O historiador francês propõe suspender os falsos debates entre a objetividade das estruturas e a subjetividade das representações, e considerar três modalidades de relação com o mundo social, centradas no “trabalho de classificação e recorte” que produz configurações intelectuais múltiplas e contraditórias na forma como os diferentes grupos constroem a realidade; nas “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição”; e nas “formas institucionalizadas e objetivas em virtude das quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe”.²⁰⁷ Desta forma, Chartier propõe separar a história cultural da dependência estrita de uma história social centrada nas lutas econômicas, mas lembra que as práticas culturais não são sistemas neutros, e que “tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde

²⁰⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 11, n. 5, p. 173-191, 1991, p. 180.

²⁰⁷ *Idem*, p. 183.

estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)”.²⁰⁸

Esse breve respiro teórico visa a situar metodologicamente minha investigação nos textos de Gobello como o intuito de identificar os modos como o jornalista constrói canais de ação simbólica, mediante os quais circunscreve uma fala popular específica cuja legitimidade quer afirmar, apoiando-se em procedimentos de classificação social e cultural, em práticas com que intenta exibir uma maneira de ser no mundo, e em formas institucionalizadas, para marcar essa existência, e assegurar-lhe visibilidade social e política. Embora simpático à militância católica aliada aos setores nacionalistas de corte hispanista, a condição de filho de imigrante e a atuação sindical e política junto ao peronismo, permite-lhe marcar uma diferença, talvez uma autonomia, na definição de estratégias de ação política e cultural que, valendo-se do repertório discursivo da cultura política peronista, lhe permite confrontar convicções arraigadas do nacionalismo político e cultural.²⁰⁹ Chartier lembra que “a cultura popular é uma categoria erudita”, na medida em que o conceito quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que os próprios atores sociais não designam assim.²¹⁰ Na ação discursiva de Gobello, assumir o objeto de estudo como “popular” permite-lhe exatamente confrontar, como um contradiscurso, as ações simbólicas de desqualificação, como a exclusão do dicionário ou a censura nas transmissões de rádio. Ao comemorar o cinquentenário de *Lunfardía*, usando de sua ironia habitual, e como quem comemora uma vitória, dirá que ainda é bastante jovem para desfrutá-lo, “pero no tanto para continuar una labor que ya no ofrece el dulce encanto de legitimar lo prohibido, por la sencilla razón de que ya nada se prohíbe”.²¹¹

No depoimento ao também *lunfardista* Marcelo Héctor Oliveri, para o livro de memórias publicado em 2002, Gobello narra que desde os tempos de redação de *Democracia*, discutia com o poeta Nicolás Olivari sobre a conveniência de criar uma

²⁰⁸ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudios Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 179-192, 1995, p. 184.

²⁰⁹ Para o deslinde da aproximação entre nacionalismo, catolicismo e hispanidade, remeto mais uma vez à análise de NAVARRO GERASSI, Marysa. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968. Segundo a autora, os nacionalistas de direita, que durante os anos 30 terminaram confundindo-se com a militância católica, viam na Guerra Civil Espanhola um processo de purificação que converteria a Espanha numa grande nação católica e modelo para a Argentina (p. 115). Ainda segundo ela, “el surgimiento de Perón significó el ocaso del nacionalismo de derecha” (p. 194), cujos representantes terminariam posicionando-se contra ele em 1955, por conta do conflito com a Igreja Católica.

²¹⁰ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico, *op. cit.*, p. 179.

²¹¹ GOBELLO, J. *Lunfardía*, p. 10.

academia para “revalorizar histórica y estéticamente el habla popular de Buenos Aires”.²¹² Retomada a ideia com outros interessados, coube a Gobello fazer a convocação a jornalistas e escritores, dentre os quais o autor de tangos Cátulo Castillo e o emblemático Jorge Luis Borges, além de José Oría, presidente da Academia Argentina de Letras. Com a presença deste último e a ausência dos outros dois, em 21 de dezembro de 1962, fundava-se a Academia Porteña del Lunfardo, cabendo a Gobello a função de secretário provisório, “con el propósito de propender al estudio del lenguaje y de la literatura populares porteños”.²¹³ Durante anos, Gobello permaneceu como secretário da Academia Porteña del Lunfardo, função que lhe valeu seguidos choques com outros acadêmicos, incluído o primeiro presidente, que acabou renunciando ao cargo e à condição de acadêmico. Gobello atribui boa parte da culpa nesses conflitos a si mesmo, por seu caráter, que “tiene mucho de autoritario, mucho de irónico y bastante de impaciente”.²¹⁴ Após a renúncia do jornalista José Barcia, em 1981, a Academia teve como presidentes Marcos Augusto Morínigo, linguista, e Sebastián Piana, pianista e compositor de tango. Desde 1995, a Academia é presidida por Gobello.

O Estatuto da Academia Porteña del Lunfardo, redigido por León Benarós, dá como sua natureza perseguir “exclusivamente fines de estudio y apoyo a las manifestaciones populares de la cultura” (art. 1º), e, reafirmando seu compromisso com a cultura popular e a preservação da memória social comprometida com essa mesma cultura, indica, dentre seus fins (art. 2º): “propender al registro y al estudio del habla de la ciudad de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas y rioplatenses, en particular en cuanto a sus porteñismos y lunfardismos”; “fomentar y patrocinar los estudios e investigaciones [...] que puedan rastrearse en la literatura respectiva”; “honrar la memoria de aquellos artistas [...] que se inspiraron preferentemente en motivos populares”; “investigar la importancia y significación del habla popular [...], y su incidencia en la evolución sociológica de los ambientes respectivos”; “realizar por sí, o

²¹² GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 96. Nicolás Olivari havia publicado em 1926 um livro de poesia lunfarda, *La musa de la mala pata*, ao qual vinha juntar-se em 1928, *La crencha engrasada*, de Carlos de la Púa (Carlos Raúl Muñoz y Pérez), e as novelas de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, de 1926, *Los siete locos*, de 1929, e *Los lanzallamas*, de 1931, como expressões literárias que valorizavam e incorporavam o lunfardo.

²¹³ Acta fundacional. ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO. *Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo*. Buenos Aires, Tomo I, nº 1, ene.-mar., p. 11, 1966. Na Acta Fundacional consta a assinatura de Julián Porteño, pseudônimo de José Oría, mas, segundo Gobello, este pediu licença para se retirar, pois na condição de presidente da *Academia Argentina de Letras*, não lhe pareceu correto participar de outra academia. Ver GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 97.

²¹⁴ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 94.

proponer a las autoridades [...] actos de homenaje o apoyo a instituciones o personas que hayan realizado o realicen obra de cultura popular”.²¹⁵

Ultrapassando em muito essas finalidades, o primeiro número do boletim da Academia, publicado em 1966, traz uma “Declaración” de novembro de 1963, em que a Academia “observa con preocupación los frecuentes atentados contra el idioma nacional” perpetrados nos meios de comunicação e nas expressões de pessoas que ocupam posições de responsabilidade, exortando o Estado a não desrespeitar a liberdade de expressão, mas zelar pelo idioma nacional em seus documentos, nas falas de seus funcionários e na publicidade oficial. Reafirma o propósito de recolher os argentinismos, regionalismos e portenhismos, mas observa ainda que “debe preservarse intacta la sintaxis española, columna vertebral del idioma nacional”.²¹⁶ Da mesma forma que essa curiosa declaração, o convite a Borges e a Oría, para a reunião de fundação da Academia, assim como a inclusão posterior de acadêmicos ligados à Universidade, revela que em lugar do confronto, dá-se uma estratégia de cooptação e de elevação dos estudos da fala popular ao mesmo nível de outras ações culturais socialmente mais prestigiadas.

Mas nem sempre essa estratégia de Gobello surtiu os efeitos esperados. Basta que consideremos mais atentamente a relação entre Gobello e Borges. Diz o primeiro em suas memórias: “la negación del lunfardo tuvo su epígono más eminente en Jorge Luis Borges”.²¹⁷ Gobello narra uma passagem típica das tiradas do mais festejado – e também o mais hostilizado – escritor argentino:

En su visita a la universidad de Nueva Orleans, el rector intentó halagarlo diciéndole: “Le voy a presentar a una profesora, la doctora Beatriz Varela, que no es argentina, sino cubana, pero es correspondiente de una academia argentina”. “¿De qué academia, señora?”, le preguntó Borges. “De la Academia Porteña del Lunfardo...”. “Bueno, señora, el lunfardo no existe, pero yo igualmente la felicito.”²¹⁸

²¹⁵ ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO. *Estatuto de la Academia Porteña del Lunfardo*. Buenos Aires: APL, 1991.

²¹⁶ Declaración. *Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo*, p. 12-3.

²¹⁷ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 95.

²¹⁸ *Idem*, p. 95.

É certo que um antiperonista ferrenho como Borges não devia ver com bons olhos a ação cultural do ex-deputado peronista. A propósito, Gobello, valendo-se da memória de terceiros, narra outro episódio, em que, ao ser apresentado a *Lunfardía*, Borges teria se recusado a tomar o livro nas mãos, dizendo: “es un diputado peronista”.²¹⁹ Mas em outra oportunidade, indicando estar informado do trabalho de Gobello, Borges teria dito: “yo tengo la impresión de que todo el lunfardo es artificial. Es una invención de Gobello... y de Vacarezza”.²²⁰ O escritor aponta um problema na ação de Gobello em defesa da “cultura popular”: o vocabulário em questão não seria propriamente popular, mas uma criação literária, movida pela intelectualidade, que a atribui ao “povo”, dela fazendo um instrumento de ação política. Daí a referência a Alberto Vacarezza, autor teatral, que cultivou os sainetes, tipo de espetáculos cômicos musicados, importantes para a difusão do tango.

Desde a década de 1930, Borges vinha se manifestando contra o totalitarismo nazifascista e a versão argentina do nacionalismo de direita, ativismo que se acirrou durante a guerra e a ditadura instituída em 1943. Em 1945, além de assinar diversos manifestos pela normalização democrática do país, engajou-se na campanha eleitoral da Unión Democrática, que se opunha à candidatura de Perón. Eleito o coronel, foi “punido” com a transferência de sua função de bibliotecário municipal, que havia ocupado por 18 anos. Em entrevista ao jornal *El Plata*, de Montevideo, narra o caso:

Hace pocos días me mandaron llamar para comunicarme que había sido trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspector de aves – léase gallináceas – a un mercado de la calle Córdoba. Aduje yo que sabía mucho menos de gallinas que de libros y que si bien me deleitaba leyendo “La Serpiente Emplumada”, de Lawrence, de ello no debe sacarse la conclusión que sepa de otras plumas o diferenciar la gallina de los huevos de oro de un gallo de riña. Se me respondió que no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. Comprendí, entonces, que se trataba de molestar me o de humillarme simplemente.

[...] me fui a casa. [...] Y me puse a leer y me olvidé del mundo. Pero al día siguiente, la realidad me dio un vuelco; de la Municipalidad me comunicaban que hacía veinticuatro horas que estaban esperando mi renuncia y que estaba ya en mora. Estaban, pues, plenamente

²¹⁹ *Idem*, p. 137.

²²⁰ Citado em *Idem*, p. 138.

*convencidos de que no iba a aceptar la situación y que iba a renunciar. Me conocían, ¿verdad?*²²¹

O caso converteu Borges em uma espécie de símbolo da resistência intelectual antiperonista que se armou no país, reforçado com sua eleição para presidir a SADE, a Sociedad Argentina de Escritores. Curiosamente, coube ao editorialista de *Democracia* ser uma voz destoante nas hostes peronistas, criticando a decisão do intendente Siri, em nota publicada em junho de 1946. Nesta, Gobello defende o autor de *Ficciones*, dizendo ironicamente que, por ser um amante de fantasias, era natural que apoiasse a “Unión Democrática, que no era al cabo más que una hermosa fantasía, en lo de unión y en lo de democrática”. Alegava que a revolução não fora feita para vinganças, mas para fazer progredir a pátria, concluindo: “¿Y supone el doctor Siri que la Patria progresará mucho si los escritores se dedican a cuidar gallinas y los avicultores a escribir novelas?”²²²

Não há dúvida de que o simbolismo político pode ter interferido na má vontade com que Borges via a valorização do lunfardo, mas há razões – ainda que políticas, ao fundo – de ordem literária também. E estas antecedem em muito ao fenômeno peronista. Nos anos 20, Borges publicou três coletâneas de pequenos artigos e ensaios, já aparecidos de forma esparsa em jornais e revistas de Buenos Aires, e os quais excluiria da posterior edição de suas obras completas: *Inquisiciones*, de 1925, *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, e *El idioma de los argentinos*, de 1928. Nestes livros, Borges dedica-se à crítica literária ou a alguns de seus temas preferidos, como Buenos Aires, a literatura *gauchesca*, Evaristo Carriego, o *arrabal*, o tango, e o uso literário da língua.

Em *Invectiva contra el arrabalero*, que integra o volume de 1926, investe contra a imitação do lunfardo travestida de falar “arrabalero”:²²³ “el lunfardo es una jerga artificiosa de los ladrones; el arrabalero es la simulación de esa jerga”.²²⁴ Borges entende o lunfardo como restrito ao universo criminal: “el lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa”. Não é nele que

²²¹ BORGES, J. L. Entrevista a *La Plata*. Montevideo, 25 de julho de 1946. In: *Textos recobrados: 1931-1955*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 359-360.

²²² Citado em OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 136-7.

²²³ BORGES, Jorge Luis. *Invectiva contra el arrabalero*. In: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2008, p. 134-141.

²²⁴ *Idem*, p. 134.

reside o problema, pois “parece natural que las sociedades padezcan su *quantum* de rufianes y de ladrones”. Já “el arrabalero es cosa más grave”. A Borges parece assombroso “que el hombre corriente y morigerado se haga el canalla y sea un hipócrita al revés y remede la gramática de los calabozos y los boliches”. Reconhece o valor da cultura literária, dizendo que “en Buenos Aires escribimos medianamente”, mas preocupa-se com a oralidade: “es notorio que entre las plumas y las lenguas hay escaso comercio”. E conclui, parecendo coincidir com as restrições elitistas de nacionalistas como Rojas, González e Lugones, alarmados com a corrupção da língua promovida pela imigração: “en la intimidad propendemos, no al español universal, no a la honesta habla criolla de los mayores, sino a una infame jerigonza donde las repulsiones de muchos dialectos conviven y las palabras se insolentan como empujones y son tramposas como naipe raspado”.²²⁵

Em outro artigo do mesmo volume, *Carriego y el sentido del arrabal*, ao discutir as descrições poéticas do “arrabal porteño”, Borges estende sua invectiva às letras de tango, acusando seu artificialismo linguístico:

*Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquellos fueron la voz genuina del compadrito: éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada, de los que la causalizan y desengañan.*²²⁶

Em *El idioma de los argentinos*, artigo que dá nome ao livro de 1928, Borges desenvolve a crítica ao artificialismo das letras de tango, dizendo que o “arrabalero” não é, como parece, o dialeto dos bairros limítrofes de Buenos Aires, justificando que “no hay quien no sienta que nuestra palabra arrabal es de carácter más económico que geográfico”, e negando que haja um dialeto próprio das “clases pobres”, pois “el criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidente y descarada farolería, para gallear”, isto é, para cantar de galo.²²⁷

²²⁵ *Idem*, p. 135.

²²⁶ BORGES, J. L. Carriego y el sentido del arrabal. In: *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 35.

²²⁷ BORGES, J. L. El idioma de los argentinos. In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 145.

Outra prova de que se trata de uma “jerga” artificial estaria em que “las milongas, que fueron la obradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron”:²²⁸

*Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en el sedicente idioma popular, es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de comentadores. Esa tiniebla es lógica; el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango.*²²⁹

O trecho resume a oposição de Borges a tudo aquilo que Gobello busca e valoriza nas letras de tango, e que se compraz em estudar e desenvolver por intermédio da Academia Porteña del Lunfardo. O que para Gobello é “lenguaje porteño”, é para Borges “afectación” e “tilinguería”, isto é, cafonice ou mau gosto. O que para Gobello é “vocabulario cosmopolita, hijo de la inmigración”, é para Borges “cursilería internacional”, cafonice, mais uma vez. O que Gobello estuda, examina, colige, e dicionariza, segundo Borges, não passa de uma coleção de “acertijos”, enigmas, que exigem, para serem compreendidos, “las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de comentadores”. Evidentemente, os dois têm distintos interesses ou focos: Gobello quer identificar os vocábulos e semânticas localizáveis na fala popular. A Borges importa menos o uso cotidiano. Seu interesse é quase exclusivamente literário, como leitor e como escritor. Sem dúvida o que afasta os dois são suas múltiplas filiações: Gobello é filho de imigrantes; Borges orgulhava-se de ser um “criollo viejo”. Gobello, peronista, identifica o nacional ao popular, no político e no literário; Borges, política e literariamente, desconfia e repudia o nacionalismo e seu apelo ao popular, e, daí, sua aversão às letras de tango e seu posterior antiperonismo. Embora já esboçado nesse importante texto de 1928, que seria poupado de ser “desterrado” das obras completas, a que foram condenados os demais artigos do

²²⁸ *Idem*, p. 148.

²²⁹ *Idem*, p. 148.

livro,²³⁰ Borges voltaria ao tema – a condenação à busca de “color local” – em outra oportunidade.

Num ensaio de 1932, revisto e novamente editado em 1964, um Borges incomodado diante do nacionalismo sempre crescente – em literatura e em política – faz a crítica de sua produção dos anos 20, subentendidos esses três livros que desterrou, “para siempre”. Em *El escritor argentino y la tradición*, que integra o volume intitulado *Discusión*, lembra que durante anos, “en libros ahora felizmente olvidados”, tentou expressar “el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires”, recorrendo a “palabras locales [...] como cuchilleros, milonga, tapia, y otras”, mas que somente pôde encontrar “el sabor de las afueras de Buenos Aires” quando não se propôs a isso: “precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano”.²³¹ Borges alega ter observado que o povo, “cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehuye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes”²³²: “he podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehuyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección”.²³³ Ajunta que “la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva”, assim como “también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países”, lembrando que se assim fosse, Shakespeare não teria escrito o *Hamlet*, que é sobre tema escandinavo, ou o *Macbeth*, sobre tema escocês. E conclui, ironizando: “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”.²³⁴ Como Borges jamais economizou em ironia, prossegue, dando como prova ou argumento, o fato de que no Alcorão não há camelos:

yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue

²³⁰ O artigo foi republicado em 1952, em *El lenguaje de Buenos Aires*, livro em parceria com José Edmundo Clemente. Ver BORGES, J. L. El idioma de los argentinos. In: BORGES, Jorge Luis, CLEMENTE, José Edmundo. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998, p. 11-30. A metáfora do “desterro” é da viúva de Borges, María Kodama, no prólogo à nova edição espanhola de *El tamaño de mi esperanza*, em que comenta a decisão do autor de dar por inexistente essa produção dos anos 20. KODAMA, María. Inscrición. In: BORGES, J.L. *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 7.

²³¹ BORGES, J. L. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1998, p. 196. Nos livros relegados dos anos 20, valia-se de neologismos, argentinismos e grafias como “ciudad”.

²³² *Idem*, p. 192.

²³³ *Idem*, p. 193.

²³⁴ *Idem*, p. 194-5.

*escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.*²³⁵

Apesar de todas as ironias e invectivas de Borges, Gobello nutrirá sempre admiração pelo grande escritor. É com uma referência a ele que abre seu livro *Conversando Tangos*, publicado em 1976. Neste, como nos demais livros de Gobello dedicados ao tango, predomina o estilo jornalístico. Em lugar de uma história geral, em narrativa única e longa, pequenas crônicas tratando de temas e aspectos particulares, valendo-se dos abundantes estudos já publicados por outros autores, e das reflexões pessoais, críticas muitas vezes, que agrega. *Conversando Tangos* foi originalmente uma série de “charlas radiales”, isto é, notas lidas num programa de rádio entre 1973 e 1974. A leitura de cada texto precedia a audição de um tango.²³⁶ Por isso, cada crônica é nomeada com o título de um tango, que serve a Gobello de motivação, para desenvolver um tema, afeito à composição especificada, ou mais ampliado. A primeira crônica é *A Don Nicanor Paredes*, milonga de Piazzolla e Borges, que lhe leva a abrir o livro, dizendo que Borges “es nuestro mayor estilista, el escritor que nos enseñó a escribir a todos”, e “un espíritu lúcido y alerta”. Contudo, essa afirmativa, que se lê à página 13, não o impedirá de dizer, na página 90, que “desde luego, no todo lo que dice o piensa Borges es exacto sólo porque él lo dice”.²³⁷

A admiração não impedirá Gobello de discordar de Borges. Ao comentar o lunfardismo de *El Raje*, milonga de Juan D’Arienzo e Héctor Varela, com letra de Carlos Weiss, discute as teses do escritor sobre o lunfardo e o *arrabalero*. Contesta a afirmativa de Borges de que o lunfardo seja uma “broma literaria”, ignorada pelos orilleros, “salvo cuando los discos del fonógrafo los han aleccionado”, e devolve ao escritor em ironias análogas às dele: “por supuesto, él, Borges, no lo ignoraba (quizá porque no ha sido orillero). Por eso, en sus primeros libros empleó algunas palabras lunfardas [...] que en la edición de sus obras completas ha cambiado, a veces, por otras

²³⁵ *Idem*, p. 196.

²³⁶ Ver GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 78.

²³⁷ GOBELLO, J. *A Don Nicanor Paredes e Gira el disco*. In: *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 13 e p. 90.

más sociables”.²³⁸ Gobello segue dizendo que “Borges siempre tiene razón, aunque, como la Biblia, no se lo debe interpretar al pie de la letra”. Interpretando o que Borges disse, concorda que a poesia popular anônima da cidade não empregou o lunfardo, empregado com sucesso pelos autores de tangos e sainetes, mas pondera que se os escritores que produziram a literatura lunfarda “tuvieron tanto éxito en la ciudad, es porque el lenguaje empleado por esos escritores no era desconocido [...] por los orilleros”.²³⁹

Apesar das farpas em torno do lunfardo, os anos 70 traziam bons motivos para uma aproximação entre Gobello e Borges, ainda que nunca concretizada. Afastados pelo peronismo dos anos 40 e 50, partilhavam agora as mesmas reações diante da esquerda peronista e do governo de Isabel Perón: ambos viram no golpe de 76 a salvação nacional, embora Gobello defenda até hoje o “Proceso” e o general Videla, ao passo que o liberal-conservador Borges logo firmaria um manifesto pelos direitos humanos e pelo restabelecimento da democracia.²⁴⁰

Gobello, o jornalista político, o ex-deputado, não perdeu a oportunidade que lhe deram as “charlas radiales”, para inserir nas entrelinhas, mas de forma nada discreta, comentários à situação do país naqueles anos de 1973 e 74. “Conversando tangos” e fazendo política, Gobello não poupa críticas à esquerda, personificada nos intelectuais, nos jovens guerrilheiros, ou nos cantores de protesto, “que se han enriquecido protestando”.²⁴¹ Assim, um comentário a *El Pescante*, de Homero Manzi, poeta cuja constante é o tema do passado, serve-lhe para comparar os românticos que

²³⁸ *Idem*, p. 78. Lembra que no conto *El hombre de la esquina rosada*, Borges manteve o vocábulo *raje*, exatamente o mesmo que intitula o tango que comenta - *raje* significa fuga. A propósito do uso do lunfardo pelo próprio Borges, em outra crônica, *Discepolín*, comenta um dos últimos poemas de Manzi, inacabado, sobre tema tratado por Borges em seu segundo livro de poesia, *Luna de enfrente*, publicado em 1925. Em rodapé, Gobello registra a alteração produzida por Borges no poema *El general Quiroga va en coche al muere*. No original de 1925, lia-se: “El madrejón desnudo ya sin una sé de agua / y la luna atorrando por el frío del alba / y el campo muerto de hambre, pobre como una araña”. Nas Obras Completas editadas em 1974, Borges, “con impensable prurito de asepsia lingüística, cambió sé por sed y la luna atorrando por una luna perdida”, banindo de seus versos o maneirismo popular e o lunfardo. *Idem*, p. 60.

²³⁹ *Idem*, p. 79.

²⁴⁰ Em 1985, após assistir a uma sessão do julgamento das juntas militares que governaram o país entre 1976 e 1983, Borges escreveu: “no juzgar y no condenar el crimen sería fomentar la impunidad y convertirse, de algún modo, en su cómplice. / Es de curiosa observación que los militares, que abolieron el código civil y prefirieron el secuestro, la tortura y la ejecución clandestina al ejercicio público de la ley, quieran acogerse ahora a los beneficios de esa antigualla y busquen buenos defensores. No menos admirable es que haya abogados que, desinteresadamente sin duda, se dediquen a resguardar de todo peligro a sus negadores de ayer.” BORGES, J.L. *Textos recobrados: 1956-1986*. Vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 315-6.

²⁴¹ GOBELLO, J. *Conversando tangos*, p. 86.

sofrem pelo passado, comendo versos, e os ideólogos que sofrem pelo presente, “lucubrando revoluciones”.²⁴² O ceticismo de *Las Cuarenta*, de Francisco Gorrindo, leva-o a dizer que, ao contrário de antes, “ahora, en cambio, mucha gente cree que la raíz de la injusticia no está en el corazón del hombre, sino en el sistema, y en lugar de hacer versos hace terrorismo. Lo que es igualmente inútil, aunque tal vez un poco más peligroso”.²⁴³ Comentando a psicología do *Patotero Sentimental*, que “sólo existió como parte de un todo, de la patota”, lembra o político que sempre acreditou na democracia, mas “como la izquierda está de moda [...], para no parecer viejo, para no parecer caduco, obsoleto u oxidado, adopta algunas poses izquierdizantes”.²⁴⁴ Em *Violentango*, de Piazzolla, encontra “la violencia física, los asesinatos, el terror, la suprema razón de la metralleta y de las bombas explosivas que esgrime ahora ese triste *pithecanthropus ideologicus* en que se ha degradado el *cives*”.²⁴⁵

A propósito do episódio da censura radial ao lunfardo, comenta o ocorrido com *De Barro*, de Manzi e Piana, censurado pelo emprego do termo *pucho*, e agrega: “algún día habrá que averiguar por qué todos los dogmáticos, de derecha y de izquierda, profesan al lunfardo tanta inquina”.²⁴⁶ Polemiza com o trotskista Jorge Abelardo Ramos, que rebatera *Lunfardía*, sustentando que o lunfardo constituía um caminho para se evadir da realidade: “a lo mejor, si Ramos llega a ser presidente, vuelven a prohibir el empleo radial de términos lunfardos”.²⁴⁷ E polemiza também com o “ideólogo marxista” Juan José Hernández Arregui, o qual sustentava “que el lunfardo se fue empobreciendo hasta llegar al raquitismo cuando el arrabal en que creció se transformó en barrio”, donde se infere que o lunfardo, por não expressar a realidade social, “es falso y que, siendo falso, debe ser combatido y extirpado”.²⁴⁸ Ridicularizando a explicação sociológica proposta por Hernández Arregui, conclui que “más lógico sería pensar que, si no expresa la realidad social, va a desaparecer solo, y entonces no vale la pena combatirlo”. E aproveita para ridicularizar “la gente apresurada”, como “los chicos que quieren imponer un orden más justo... Aunque sea el

²⁴² *Idem*, p. 77.

²⁴³ *Idem*, p. 96.

²⁴⁴ *Idem*, p. 114-115.

²⁴⁵ *Idem*, p. 149.

²⁴⁶ *Idem*, p. 51.

²⁴⁷ *Idem*, p. 51.

²⁴⁸ *Idem*, p. 52.

orden del hormiguero... ¿O no imperan acaso en los hormigueros un orden y una justicia conmovedores?”²⁴⁹

Hernández Arregui é o principal alvo das críticas debochadas de Gobello. Construiu uma carreira de docente universitário durante o peronismo, e após ser preso pelo regime que se seguiu à derrubada de Perón, tornou-se um peronista de esquerda, um dos intelectuais que releram o peronismo a partir do marxismo, nos anos 50. Em seu livro *Imperialismo y cultura*, publicado em 1957, e revisto em 1964, interpreta o “tango como reflejo social”, e analisa a sociedade argentina à luz do marxismo e da defesa da “cultura nacional” frente ao imperialismo, concluindo que “la desaparición gradual del lunfardo [...] es el efecto de una ley sociológica”²⁵⁰, e que “el porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino”, atribuído a tristeza das letras de tango à crise dos anos 30.²⁵¹ Gobello ridiculariza a tese com contraprovas factuais e perguntas retóricas. Lembra que “el tango había comenzado a llorar en 1915”, mas explica o fato, valendo-se de outro sociologismo, dado pela imigração: “los porteños somos tristes porque añoramos la patria lontana; porque somos gringos transplantados a América”.²⁵² Registra também que em 1932, no auge da crise, Francisco Canaro estreara sua primeira comédia musical, *La muchachada del Centro*, lotando o teatro com Tita Merello cantando versos cômicos alusivos à própria crise. E questiona: “¿Conocía Hernández Arregui los tangos de Villoldo? ¿Cómo habría explicado la alegría del porteño que vivía en aquellos tangos? ¿Controlaba su destino el país antes de que Contursi entristeciera las letras de los tangos [...]?”²⁵³ Conclui dizendo que o portenho não sente angústia pela falta de dinheiro, mas de amor e de amigos: “esto es poco edificante y lamentable, ya lo sé; sobre todo porque contraría a los teóricos marxistas. Pero qué vamos a hacer”.²⁵⁴

Analisar os conteúdos políticos nos textos de Gobello não é tarefa difícil, dada a exterioridade com que apresenta suas convicções, ao defender por exemplo o controle dos meios de comunicação pelo governo Perón ou as ações repressivas da ditadura exercida por Videla. Mas vale registrar a ausência de obviedades nos seus posicionamentos, como se fossem decorrências lineares das filiações às culturas

²⁴⁹ *Idem*, p. 52.

²⁵⁰ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente, 2005, p. 104.

²⁵¹ *Idem*, p. 108.

²⁵² GOBELLO, J. *Conversando tangos*, p. 93.

²⁵³ *Idem*, p. 93.

²⁵⁴ *Idem*, p. 94.

políticas. Jornalista, justifica a intervenção de Perón sobre *La Prensa*, mas critica a censura radial imposta pela ditadura dos militares de 43. Deputado, no confronto entre o governo peronista e a Igreja Católica, divide-se entre a disciplina partidária e a religiosa, votando favoravelmente ao divórcio numa sessão, mas faltando a outra, em que se proibiriam as procissões religiosas.²⁵⁵ Católico militante, não faz coro à condenação moralista ao tango e ao lunfardo. “Lunfardólogo”, a defesa da cultura popular não o impede de tecer pontes à cultura universitária. Autoritário, ao se fazer historiador do tango, não compartilha as convicções racistas e elitistas de Carlos Vega: para Gobello, inclusive “el *tango andaluz* parece tener raíces afrocubanas”.²⁵⁶ Antepondo às análises musicológicas de Vega os testemunhos de época, principalmente o do “Viejo Tanguero”, o cronista de 1913 que resgatou e a que deu publicidade, em suas histórias do tango, concluirá que “las características, definitivamente africanas, de ese modo de bailar fueron el *corte* y la *quebrada*”, e que “los padres de la criatura” são os negros e os *compadritos*.²⁵⁷

Ao contrário do sisudo e douto musicólogo, embora sem cair no extremo da leviandade ou da irresponsabilidade em sua investigação da “cultura popular”, Gobello assume o papel do intelectual identificado aos próprios objetos de estudo, que operam na lógica discursiva exatamente como mecanismos identitários. Por um lado, contradiz o discurso conservador e elitista de Borges, que enxerga artificialismo nas expressões literárias do tango, e as desconecta de uma realidade cultural “popular”, que ademais não lhe interessa. Por outro, contradiz o discurso nacional-popular de Hernández Arregui, que se apressa a desautorizar o lunfardo e o tango, como falhos na captação da realidade social.

Na disputa simbólica, Gobello, o “inventor do lunfardo”, o “tanguero”, o “diputado peronista”, ressignifica e legitima os produtos da indústria cultural como expressões “populares” e “autênticas”, apresentando-se como o intelectual de classe média que, entre “sabihondo” e sistemático, interpretasse o real desde um café nas

²⁵⁵ GOBELLO, J. In: OLIVERI, M. H. *José Gobello*, p. 61-2.

²⁵⁶ GOBELLO, José. Tango, vocablo controvertido. In: VVAA. *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 141.

²⁵⁷ GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1980, p. 18 e GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 13. Em 1987, Gobello fez publicar pela *Academia Porteña del Lunfardo* uma edição fac-similar da crônica de “VIEJO TANGUERO”. *El tango, su evolución y su historia: historia de tiempos pasados: Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987.

imediações da esquina de *Corrientes y Esmeralda*.²⁵⁸ E, como tal, plenamente identificado ao objeto que estuda, chegará a ser mitificado por seus pares, como se pode ler neste “elogio de Gobello” escrito pelo poeta e também *tanguero* Horacio Ferrer para a nova edição de *Lunfardía*: “José Gobello, el intelectual de ilustración porteña que atraviesa las épocas en mezcla rara de discurso en aula magna de arrabal y reflexión de gabinete en la sobremesa de la rante cantina”.²⁵⁹

A idealização poética e mitificadora não chega a encobrir a ação política que orienta o elogio, corroborando a construção de Gobello como o intelectual cuja ação simbólica e militante afirma a legitimidade da cultura popular como forma específica e institucionalizada de ser, estar e atuar no mundo, e de se fazer reconhecível aos sentidos por meio da audição.

Horacio Ferrer: da vanguarda à memória

Y empecé a tener una visión un poco distinta del tango de la que existía hasta entonces. Empecé a descubrir que toda nuestra pasión diaria para escuchar los nuevos tangos, las instrumentaciones de las orquestas y a los cantores, y volver a escuchar a Gardel, tenía una historia muy intensa, que, como estaba incorporada a la vida cotidiana, no se veía como estructura histórica pero que existía. A partir de ahí empezamos a construir otra visión sin dejar de vivirlo y de disfrutarlo y, después, de hacerlo.

Horacio Ferrer²⁶⁰

O trecho destacado integra o depoimento do poeta e historiador do tango Horacio Ferrer para o livro de Suzana Azzi, *Antropología del tango*, publicado em 1991.²⁶¹ Nessas poucas linhas, Ferrer descreve o programa que acompanhou sua

²⁵⁸ *Corrientes y Esmeralda* é o título de um tango de Celedonio Flores e Francisco Pracánico, e nomeia o assento ocupado por José Gobello na Academia Nacional del Tango fundada e presidida pelo poeta Horacio Ferrer. A esquina serviu também de inspiração ao nacionalista Raúl Scalabrini Ortiz, para, em seu famoso ensaio *El hombre que está solo y espera*, criar um personagem-tipo, espécie de herói prototípico do “ser argentino”: “el Hombre de Corrientes y Esmeralda”. Ver SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El Hombre de Corrientes y Esmeralda*. In: *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 50-52.

²⁵⁹ FERRER, Horacio. Elogio de Gobello. In: GOBELLO, J. *Lunfardía*, p. 7.

²⁶⁰ FERRER, Horacio. [Depoimento.] In: AZZI, María Susana. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Olavarría, 1991, p. 100.

²⁶¹ O título do livro é uma pista falsa. A antropóloga não chega a fazer a “antropologia do tango” que o título promete. O livro limita-se à coleção dos depoimentos concedidos por poetas, bailarinos, músicos e

militância cultural focada no tango, na articulação entre a fruição, o conhecimento e a criação. O comentário é coerente com o que já dissera na conclusão de seu livro *El tango: su historia y evolución*, publicado pela primeira vez em 1960: “para discutir sobre el tango [...] hay que producirlo, escucharlo, estudiarlo, sentirlo. Actividades que pueden ser también lecciones en muchos e insospechables sentidos”.²⁶² Prologando a segunda edição do livro, José Gobello resume a intenção de Ferrer, ao fundar, em 1954, em Montevideo, o Club de la Guardia Nueva: “sumar el discernimiento al sentimiento”, no conhecimento das partituras, das gravações, da produção jornalística e bibliográfica sobre o tango.²⁶³ E comenta a posição do autor na “tangología”, dizendo que “sin menospreciar el conocimiento de los hechos, se inclinó hasta las razones”.²⁶⁴ Por sua vez, o próprio autor, ao apresentar o livro em 1960, lamentava “la piadosa y condigna negligencia” conferida ao estudo da história do tango, “un conjunto de circunstancias de origen misterioso y desarrollo incierto”.²⁶⁵ E se referia às “histórias do tango” como uma “seudoliteratura tejida en torno al género”, registrando que “quienes escriben sobre el tango se vienen copiando unos a los otros desde hace treinta años”.²⁶⁶

Filho de um uruguaio e uma argentina, Ferrer nasceu em Montevideo em 1933. Desde jovem frequentava os cafés da *calle* Corrientes em Buenos Aires, onde as orquestras de tango se apresentavam, e pôde conhecer e se aproximar de importantes figuras do tango. Ainda vivendo em Montevideo, em 1953, apresentou com outros estudantes aficionados ao tango, um programa semanal de rádio dedicado à “vanguardia”. A memória de seus amigos de juventude faz constar que “de esa insurgente audición, que escandaliza a los milongueros clásicos y remueve al ambiente tanguístico montevideano nace el Club de la Guardia Nueva”.²⁶⁷ A denominação revela um gosto musical e uma escolha estética: as “tendencias evolucionistas del tango”, como as nomeará em seu estudo.²⁶⁸ Iniciava assim a militância cultural, que o levaria a

aficionados, sem qualquer intervenção da autora. Sequer as perguntas formuladas estão transcritas, e não há comentário, análise ou interpretação. Mas constitui um material rico, como fonte para estudos mais aprofundados, como testemunho, como representação e como memória.

²⁶² FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. [2ª. ed.] Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 106.

²⁶³ GOBELLO, José. Prólogo. In: FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 11.

²⁶⁴ *Idem*, p. 13.

²⁶⁵ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 15.

²⁶⁶ *Idem*, p. 60.

²⁶⁷ SEIJO, Jorge *et al.* Los días de Horacio Ferrer contados por sus amigos. In: FERRER, H. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980. Tomo I – Crónica del Tango, p. 932. Valho-me desta fonte e do depoimento de Ferrer para essas notas biográficas.

²⁶⁸ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 84.

abandonar o curso de arquitetura, e estudar teoria, solfejo e bandoneón, vindo a se tornar um *tanguero*, como se define.²⁶⁹ Com o Club, organizou apresentações das orquestras de Aníbal Troilo e Horacio Salgán, dos cantores Edmundo Rivero, Raul Berón e Roberto Goyeneche, e do Octeto Buenos Aires de Piazzolla, recém-chegado de Paris, em 1955. Paralelamente, por sete anos, editou e dirigiu a revista *Tangueando* com Luis Sierra. Nos anos 60, deu curso a essas atividades, mediante publicações, conferências, programas de rádio e televisão, sempre radicado em Montevideo, mas em contato frequente com a realidade musical da outra margem do rio.

A acolhida do livro de 1960 se repetiria em 1967 com a publicação de seu *Romancero Canyengue*, livro de poemas dedicados ao universo *tanguero*, pelos temas, pelos personagens e pelo vocabulário. Ali, Ferrer recorre abundantemente ao lunfardo, a neologismos e a climas poéticos que remetem ao tango, em formulações como “raspaba la espectral bandoneonía su misticordia canyengue” ou “tangamente, la vida hizo su solo de rutina”.²⁷⁰ O livro impressionou muito a Piazzolla, que desejando para o tango um espetáculo musical equivalente ao *West Side Story*, de Leonard Bernstein, que assistira em Nova York, propôs ao poeta a criação da “operita” *María de Buenos Aires*, que estrearam em 1968. Para realizar o projeto, Ferrer radicou-se definitivamente em Buenos Aires, e em 1969, nova proposta de Piazzolla: uma parceria exclusiva por cinco anos, visando à composição de canções, “a fin de lograr un “nuevo estilo para la lírica popular”.²⁷¹

O lugar de Ferrer junto à “vanguardia” explica muitas das “razones del tango”, título fictício com que Gobello caracteriza o livro de 1960. O título real usado pelo poeta, ao incluir o termo “evolución”, qualifica uma de suas ideias-força: a defesa da “tendencia evolucionista” na história do tango. Isto levará Ferrer a organizar boa parte do material tratado em sua história em função do binômio “Guardia Vieja / Guardia Nueva”, com que caracteriza duas fases e duas maneiras de se fazer o tango. Apesar de não ter inventado a nomenclatura, a sua adoção carrega em si um modo peculiar de entender e de se relacionar com a temporalidade histórica.

²⁶⁹ “Yo soy tanguero y me siento muy orgulloso. Además, ser tanguero define una filosofía. Es una manera muy especial de vivir.” FERRER, H. [Depoimento.] In: AZZI, S., *op. cit.*, p. 100.

²⁷⁰ FERRER, H. Solo y espera. In: *Romancero canyengue*: versos lunfas y grotescos. [2ª. ed.] Buenos Aires: Continente, 1999, p. 63.

²⁷¹ SEIJO, Jorge *et al.* Los días de Horacio Ferrer contados por sus amigos. In: FERRER, H. *El libro del tango*, p. 935.

Outro binômio fundamental na estrutura adotada pelo poeta é o que designa por “arte de las clases altas / arte popular”, que me permito remeter a formas não nomeadas por ele: “erudito” / “popular” ou, num uso mais difundido em castelhano, “culto” / “popular”. Ferrer não nomeia porque as rejeita: após afirmar que “el tango es [...] el más importante hecho artístico de nuestra área cultural”, refere-se em tom irônico à “indiferencia con que ha sido relegado por la ‘cultura’ meditación burguesa”.²⁷² Em outra passagem, condena o “clasismo mental” das “clases altas”: “gente fea, pobre e ‘inculta’ la hay también en su idealizada visión de ultrafronteras.”²⁷³

Para uma melhor compreensão do “clima” intelectual e político que essas expressões sugerem nas discussões sobre o tango na década de 1950, vale lembrar as reflexões de Luis Villarroel, em seu *Tango, folklore de Buenos Aires*, publicado em 1957. O jornalista parte da mesma censura, que Ferrer depois adotaria, aos investigadores, nomeando os musicólogos, a quem “no han faltado ocasiones para que [...] encaren un estudio serio y documentado sobre el tango”, o qual “sólo en contadas oportunidades [...] ha merecido alguna atención de los eruditos musicales”, ao contrário da atitude reservada à música que “ellos mismos califican de ‘cultura’ e incluso ‘vernácula’.”²⁷⁴ E condena o termo:

*¿Puede decirse una insensatez mayor que esa denominación de música ‘cultura’? No es aceptable que se asiente el carácter de ‘inculto’ de ningún tipo de música. La música es sólo eso: música. Y es extender una gratuita ofensa negar las formas populares de la música.*²⁷⁵

Essas atribuições me sugerem uma aproximação às reflexões de Reinhart Koselleck, em *Futuro pasado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, no que diz respeito à “semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos”.²⁷⁶ Trata-se de pares de conceitos que implicam atributos usados em uma direção, que geram uma assimetria, se usados na direção contrária, como o binômio “culto” / “inculto”. Segundo Koselleck, “a eficácia das atribuições recíprocas se intensifica historicamente quando elas são aplicadas aos grupos”, e pressupõe que “uma unidade de

²⁷² FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 40.

²⁷³ *Idem*, p. 25.

²⁷⁴ VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957, p. 16.

²⁷⁵ *Idem*, p. 17.

²⁷⁶ KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro pasado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC/RIO, 2006, p. 191-197.

ação política e social só se constitui por meio de conceitos pelos quais ela se delimita, excluindo outras, de modo a determinar a si mesma”.²⁷⁷ Mas Koselleck lembra que à eficácia política dos conceitos antitéticos corresponde “a dificuldade para serem aplicados ao conhecimento científico”.²⁷⁸ Deve-se evitar que “a força sugestiva dos conceitos políticos nos prenda a uma leitura dualista das condições históricas antagônicas que ela implica”, pois “as antíteses do passado costumam ser bastante grosseiras”, e “nenhum movimento histórico pode ser suficientemente conhecido com os mesmos conceitos antagônicos com que foi vivido ou compreendido pelos que dele participaram”.²⁷⁹ Por outro lado, essas advertências sugerem uma atenção maior ao que parece um mero recurso discursivo.

É de se notar que Ferrer foge ao emprego do binômio de forma direta, e não se refere às expressões artísticas identificadas com as “clases altas” como “arte culta”, ou seja, como quem ratificasse a assimetria dos conceitos antitéticos. Em lugar disso, como quem denuncia e inverte a hierarquização valorativa, é exaustivo e redundante no emprego de expressões e caracterizações, para qualificar a situação de conflito cultural – e político – que demarca como justificativa para seu próprio trabalho investigativo. Dada a importância do binômio para suas razões interpretativas, ele é descrito no primeiro capítulo do livro, intitulado: “El arte popular en la formación de la cultura nacional”. A questão que abre o capítulo, e o livro portanto, e que dá a chave para seu sentido, é a constatação da pouca estima dada à música popular no pensamento crítico e investigativo de Montevideo e Buenos Aires.²⁸⁰ Ferrer contesta a tese de que a cultura musical europeia devia ser posta ao alcance de todos pela educação escolar, para levar à superação da música popular, e propõe, ao contrário, que “la música de América tome de la europea, para su desarrollo, todo lo que ésta tiene de aprovechable”, e que “nuestro progreso [...] estará determinado por la decantación, por el perfeccionamiento, y la superación de nuestra cultura popular”.²⁸¹ Ainda que sua análise conduza a um esquematismo, Ferrer reconhece que “no podemos pensar en ‘clases populares’ como en

²⁷⁷ *Idem*, p. 191-192.

²⁷⁸ *Idem*, p. 195.

²⁷⁹ *Idem*, p. 194.

²⁸⁰ Como uruguaio comprometido com o tango nas duas margens do Rio da Prata, Ferrer fala em termos genéricos, regionais, de “nuestra área cultural”, embora se refira também à “cultura nacional”, subentendendo a mesma lógica para os dois países vizinhos. Por esta razão, e considerando a transferência de domicílio e naturalização posterior, analiso sua prática e seu discurso, tendo em vista a realidade política e cultural argentina, sem adentrar em considerações sobre a especificidade uruguaia.

²⁸¹ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 19.

un fenómeno uniforme, parejo, homogéneo”, lembrando o peso da imigração e considerando uma origem europeia para essa arte popular que defende.²⁸²

Ferrer recorre à ironia como recurso retórico em sua crítica à atitude daqueles que “tienen los elementos y las prerrogativas de investigar y de dar sus opiniones, de clarificar y orientar respecto de nuestro arte”, mas que o fazem “pensando que su ventana da, románticamente, a las callecitas de Montmartre, o que su máquina de escribir está instalada en la redacción de *Time*”.²⁸³ Ataca ferinamente a “frustrada masturbación”, o “deseo de las clases altas”, o “esnobismo” que denota “una evidente repulsa del lugar donde se vive y un consecuente desprecio por sus gentes”.²⁸⁴ E conclui dizendo que essas classes “no tienen un arte propio”, e o que produzem “está condenado al estatismo, [...] anquilosadas en la copia obsecuente de otros modelos”.²⁸⁵ Ao contrário, afirma que “la música popular de nuestras ciudades, es la única manifestación artística verdaderamente representativa y perdurable que se ha dado en ellas”,²⁸⁶ e ainda que “la única simbiosis ‘grupo humano-manifestación artística’ realmente verdadera, es la que corresponde a sus estratos inferiores”, fato comprovado pela história do tango e do teatro popular, cuja “marginalidad de su desarrollo” constitui “una apremiante denuncia, un diario de fuego escrito por necesidad y no por voluntaria decisión individual”.²⁸⁷

Proponho um olhar mais sistemático às formas discursivas que Ferrer dispõe por todo o capítulo, para constituir, ou melhor, inverter a antítese assimétrica. Inicialmente, reproduz o discurso que contesta, contrapondo as “manifestaciones musicales de mayor elaboración” ao “bajo nivel de nuestra cultura estética”.²⁸⁸ Em seguida, inverte o critério valorativo, num jogo incessante de oposições, que resgatadas da dispersão em que aparecem, por várias páginas, podem ser agrupadas como segue:²⁸⁹

²⁸² *Idem*, p. 28.

²⁸³ *Idem*, p. 24.

²⁸⁴ *Idem*, p. 25.

²⁸⁵ *Idem*, p. 26.

²⁸⁶ *Idem*, p. 23.

²⁸⁷ *Idem*, p. 27-8. Seguindo nessa mesma linha, já no capítulo seguinte, em que considera “el papel de la inmigración en el génesis del arte”, qualifica de “berretín provisorio” a ação pela qual as “clases altas” tomam “lo superfluo” da arte europeia de que se originam, ao passo que as “clases populares” tomam “lo imprescindible”, “lo desesperadamente necesario”. *Idem*, p. 29.

²⁸⁸ *Idem*, p. 17-8.

²⁸⁹ *Idem*, p. 17-28.

“Arte de las clases populares”	“Arte de las clases altas”
“lo que espontáneamente nos interesa”	“aparato forzado y caprichoso”
“la única manifestación artística verdaderamente representativa y perdurable”	“que por su propia vacuidad tampoco es perdurable”
“lo que es auténticamente representativo”	“emulación de otras culturas”; “copia obsecuente de otros modelos”
“los hechos de nuestra realidad”	“esa evasión de la realidad”
“auténtica representatividad”	“representativo de nada”
“una necesidad indispensable”	“la nada”

A violência discursiva que brota do texto me certifica da vantagem metodológica desse agrupamento. A desconstrução do discurso resgata dos escombros sua essencialidade mediante a exposição concentrada do que está disperso no texto: o espantoso grau de violência a que chega Ferrer, desdobrando expressões a partir da antítese assimétrica, num esforço de aniquilamento discursivo do “outro”. Lembrando a advertência de Koselleck, não me interessa naturalizar a oposição, importando para meu próprio discurso historiográfico as tensões discursivas do real histórico, mas flagrar neste a violência que me parece significativa e ilustrativa da elevada tensão do debate cultural dos anos 50 e 1960. Meu foco, mais uma vez, é flagrar nas “histórias do tango” traços simbólicos que as remetem às culturas políticas em conflito, e que podem ser resumidas na forte tensão entre *peronismo* e *antiperonismo*.

A propósito, um estudo do cientista político Pierre Ostiguy me parece aproximar-se da discussão historiográfica a respeito das culturas políticas, ao propor a compreensão das identidades políticas argentinas em termos de peronismo e antiperonismo, a partir de diferenciações de base sócio-cultural. O autor interpreta a experiência política argentina desde os anos 40 com uma dimensão primária que confronta o “culturalmente popular” e o “más culto”, “bien educado” ou “libresco”, “propiedades que involucran la manifestación de un cierto capital cultural”, e uma dimensão secundária, entre “lo culturalmente más localista y circunscripto (o ‘enraizado’) versus lo más europeísta”.²⁹⁰ A peculiaridade da política argentina estaria em que “estas diferencias social-culturales se han politizado, como modos de

²⁹⁰ OSTIGUY, Pierre. Peronismo y antiperonismo: bases socioculturales de la identidad política en la Argentina. *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Quilmes. Quilmes, n. 6, set., p. 133-215, 1997, p. 139. Para o autor, as representações em torno de “alto” e “bajo” são tão determinantes quanto entre “derecha” e “izquierda”.

diferenciación política y/o auto-expresión”.²⁹¹ O peronismo teria portanto implicado “una comprensión de la política como no solamente tratándose de representación de intereses, sino también del *reconocimiento* de actores sociales, de votantes que son social-culturalmente constituidos”.²⁹² E “no es de sorprenderse que antiperonistas encuadraron polemicamente la naturaleza de este clivaje [...] como entre civilización y patoterismo”, ou, retomando Sarmiento, “civilización y barbarie”.²⁹³

O par antitético “civilización y barbarie” aponta exatamente o que tinha em mente Koselleck, ao formular sua noção de conceitos antitéticos assimétricos, partindo da experiência histórico-cultural grega que instituiu a clivagem entre “helenos e bárbaros”, derivada a princípio da natureza, mas usada depois como critério de classificação social, baseada na formação cultural.²⁹⁴ Mas Koselleck lembra que “a antítese entre o heleno culto e o bárbaro rude também pôde ser empregada em sentido contrário”, como “contraponto positivo”, como crítica ou autocrítica: “o homem simples e autêntico, próximo à natureza e distante da civilização, aparece em versão utópica, com traços idealizados. A antítese inverteu-se, continuando a ser usada com os sinais trocados”.²⁹⁵ Um movimento análogo é o que me parece ocorrer em Ferrer, ao inverter os termos da antítese assimétrica, para valorizar a experiência cultural, de “auténtica representatividade” da “arte popular”, em detrimento do “representativo de nada” que seria a “arte de las clases altas”.

Prosseguindo a análise, a leitura dos trechos citados me propõe uma inevitável comparação com alguns tópicos observados acerca de Carlos Vega, e ao que demarqueei como “elitismo” deste poderia opor uma espécie de “populismo” de Ferrer, no sentido da valorização idealizada do popular. De fato, no depoimento a Suzana Azzi, ao caracterizar o que entende por “ser tanguero”, dirá que “toda la prosapia tanguera de principios de siglo ha estado muy desinteresada de los bienes materiales”.²⁹⁶ Isso é algo pouco crível, se levarmos em conta a própria análise de Ferrer, nada ingênua no

²⁹¹ *Idem*, p. 135.

²⁹² *Idem*, p. 141.

²⁹³ *Idem*, p. 141. Sobre o clássico ensaio de Sarmiento, há vários estudos. Ver, por exemplo, ALTAMIRANO, Carlos. El orientalismo y la idea de despotismos en *Facundo*. In: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 83-102. Sobre o recurso à oposição entre civilização e barbárie no discurso político antiperonista, ver ALTAMIRANO, Carlos. Ideologías políticas y debate cívico. In: TORRE, Juan Carlos. Los años peronistas: 1943-1955. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 207-255, em especial, p. 226-9. (Nueva historia argentina, t. VIII).

²⁹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado*, p. 202.

²⁹⁵ *Idem*, p. 203.

²⁹⁶ FERRER, H. [Depoimento.] In: AZZI, S. *Antropología del tango*, p. 100.

detalhamento da atividade comercial e do que chama de “la industria del arte popular”, que, se por um lado, pôde contribuir para “degenerar el gusto del público”, por outro, possibilitou “un fabuloso registro de arte popular, del cual el experto oído puede extraer – manejando con rigor y cautela sus criterios de selección – una visión certera de sus realidades: sus valores estéticos, sus hombres y su historia”.²⁹⁷ Sem dúvida, Ferrer indica aí a metodologia seguida por ele próprio, em sua experiência de jovem aficionado pelo tango, somando “el discernimiento al sentimiento”, para usar as palavras de Gobello.

É na avaliação de Gardel que Ferrer mais se afasta de Vega, entendendo que os elementos de que se valia “el cantor de tangos” para construir “su inconfundible estilo para cantar el tango, fueron tomados [...] de la más pura forja de actitudes populares”.²⁹⁸ Para Ferrer, “a él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas”: “su manera de encarar la letra argumentada”; “el modo que él impuso para frasearla”; “su manera de decir música y letra”, que, segundo Ferrer “siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa”.

Na afirmação do caráter “auténticamente popular” do tango, Ferrer afirma também que sua realização foi “responsabilidad exclusiva del orillero”, afastando-se da ideia defendida por Vega de que tivesse tido participação de jovens das famílias aristocráticas.²⁹⁹ Outro ponto de tensão entre os autores diz respeito ao papel da imigração, que para Ferrer “es uno de los hechos capitales en el estudio de nuestro arte popular”.³⁰⁰ Mas o poeta tenta conciliar-se com a leitura de Vega, ao dizer que os italianos e filhos de italianos traduziram no tango “inquietudes y problemas propios de nuestras ciudades, utilizando para ello música de origen española”.³⁰¹ Não obstante o reconhecimento do papel dos imigrantes, valoriza também o que chama de “transmigración desde adentro”, fixando no tango um lugar para “el gaucho estropeado [...], despojado de su libertad, de sus bienes, de su aspecto, [...] de su pasado y de su futuro”, cuja “violencia de su desarraigo vino a gotear, desde su soledad y su introspección, sobre los bordes de la ciudad”.³⁰² Dessa forma, na análise de Ferrer ainda ressoa todo o peso do tradicionalismo *criollista* e *gauchesco*, exaltado por Vega, o que

²⁹⁷ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 22.

²⁹⁸ *Idem*, p. 75.

²⁹⁹ *Idem*, p. 57.

³⁰⁰ *Idem*, p. 29.

³⁰¹ *Idem*, p. 29.

³⁰² *Idem*, p. 32.

não é de se estranhar, uma vez que a caracterização do tango como “arte popular” justapõe-se à sua afirmação como “arte nacional”. A diferença fica por conta da imigração, que Ferrer incorpora num movimento conciliador, como parte da operação de inversão do par antitético: se em Vega, o imigrante é uma espécie de mal necessário, contraposto ao *gaucho* “autêntico”, em Ferrer a autenticidade do tango resulta da positividade da “mezcla de temperamentos, culturas y actitudes”.³⁰³

Mas é na consideração dos afro-argentinos que os dois autores estão irmanados. Inscrevendo na narrativa um parágrafo sem antecedente nem consequente, mais afeito a uma nota de rodapé inserida no texto, diz, como se para não dizer, que:

*Habría que consignar en este reducido inventario de nuestra creativa popular la parte que corresponde al arte negro: pero se trata de un proceso completamente separado del que aquí se presenta, con caracteres, incipiente desarrollo y destino, enteramente distintos.*³⁰⁴

“Habría que consignar”, *pero...* e mais nada.

Além da óbvia recusa em considerar os afro-argentinos na “mezcla”, pode-se entender o escapismo de Ferrer como fuga ao espinhoso tema das origens. Em outra obra, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, de 1970, dirá que “esta cuestión de descender al principio del principio del Tango” será “un buen ejercicio de la imaginación”: “nuestra aventura, así, ama más a la metáfora que a la ecuación”. Para concluir, metaforicamente, como bom poeta, que o tango tem algo de pão e algo de criatura humana: “su gestación se parece un poco al amasijo y otro poco al embarazo”.³⁰⁵ Descontado o poético, distante do biologismo de Vega, na difusão e adaptação das espécies coreográficas e musicais, o sociologismo de Ferrer busca o sentido social das manifestações artísticas. A Ferrer, mais do que “los orígenes del tango”, importa “su evolución”.

Explico-me, recorrendo outra vez a Reinhart Koselleck, em sua investigação da semântica dos tempos históricos, ao analisar testemunhos que “atestam a maneira como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta” e a “maneira pela qual expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície

³⁰³ *Idem*, p. 34.

³⁰⁴ *Idem*, p. 35.

³⁰⁵ FERRER, H. *El libro del tango*, p. 4.

da linguagem”, de forma que espaço de experiência e horizonte de expectativa se articulem e se condicionem reciprocamente.³⁰⁶ Essa aproximação teórica me permite ver repousar aí o sentido da operação de construção do tempo histórico por Horacio Ferrer, entre o recurso à memória sobre o passado do tango e a projeção de um futuro valorado, para a afirmação de uma “cultura nacional”. A reciprocidade entre futuro e passado faz com que aquele seja inscrito na interpretação deste: na sucessão das *guardias* e nos marcos que apontam “un género musical *enteramente nuevo*”.³⁰⁷ Ferrer orienta a representação do tempo histórico pela oposição entre “Guardia Vieja” e “Guardia Nueva” e pela “distinción de modalidades interpretativas en dos cauces, el uno quietista y aun regresivo, el otro abiertamente evolucionista”.³⁰⁸ Novamente Ferrer se vale de pares antitéticos assimétricos, se considerarmos as valorações atribuídas aos termos pelos sujeitos históricos envolvidos no ambiente *tanguero* dos anos 50. A começar pelo próprio Ferrer, engajado na defesa da corrente “evolucionista” – e vindo a fazer parte dela com sua parceria com Piazzolla ao final dos anos 60. A valoração é dada pelo recurso à temporalidade projetada no futuro: de um lado, os “evolucionistas” promovem continuidade e diversificação; de outro, a impossibilidade de continuidade para as “orquestas sin evolución”, subentendendo-se sua desapareição:

*Con el transcurso del tiempo, la franca oposición de los criterios sustentados por ambos bandos, ahonda el diferendo y abre inconciliables surcos: mientras los evolucionistas forman escuelas de interpretación, a cuya promoción se acogen los músicos de cada siguiente generación, y sus estilos se diversifican orgánicamente alimentando un árbol cuyas ramificaciones siguen brotando sin pausa, no es posible establecer esa continuidad entre las orquestas sin evolución.*³⁰⁹

A violência discursiva é mais sutil, mas repete-se aí o aniquilamento do “outro”. Ferrer justifica assim a tese vanguardista de Piazzolla, de que o tango nos anos 50 estava morto, e sua sobrevivência dependeria da renovação que ele propunha. Articulando-se os dois pares antitéticos, entendo que o sentido da “história do tango” de Ferrer está na justificativa da vanguarda, como algo integrado àquela autenticidade “popular” e “nacional” que reivindica para o tango. Vejo-a como uma ação política.

³⁰⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado*, p. 15.

³⁰⁷ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 71, grifado no original.

³⁰⁸ *Idem*, p. 84.

³⁰⁹ *Idem*, p. 84.

Embora apresente um corte esquemático que situa a “Guardia Vieja” entre os anos 1880 e 1920 e a “Guardia Nueva” entre 1920 e 1960, Ferrer não perde de vista os equívocos a que uma simples disposição cronológica conduziria, concluindo que “la historia del tango es un fenómeno absolutamente continuo, en el cual los episodios fundamentales de sus Guardias se hallan entrañablemente unidos por un conjunto de vínculos estéticos, sociales, económicos y humanos”.³¹⁰ Não obstante, Ferrer considera marcos de ruptura, como a divulgação de *Recuerdo*, de Osvaldo Pugliese, em 1925, “en razón de su original desarrollo y su novedosa estructura para la época”³¹¹; a aparição de Carlos Gardel, “creador de las formas cantables del tango”³¹²; e a de Pedro Maffia, “inventor absoluto en la ejecución tanguista del bandoneón”.³¹³ As palavras falam por si: “original”, “novedosa”, “creador”, “inventor”. O que Ferrer intenta alcançar é uma razão explicativa por trás dos fatos, razão que já conhecemos: a evolução do tango como “el arte popular en la formación de la cultura nacional”. Ao mesmo tempo em que constrói a defesa do tango como valor estético e social, aponta o lugar da vanguarda em sua “evolución”. Entre 1955 e 1960, a vanguarda viria se somar ao binômio “Guardia Vieja / Guardia Nueva”. Ferrer não explicita uma referência a ela como momento ou tendência destacada da “Guardia Nueva”, mas a fundação do Club, sua admiração por Piazzolla e a defesa do aperfeiçoamento do tango mostram aonde sua análise quer chegar: a vanguarda é uma decorrência lógica do processo evolutivo.

Ao insistir na assimetria antitética do binômio, reforça a superação e a ruptura mais do que a superposição e a continuidade. Na conclusão do livro dirá: “con todo rigor histórico, puede afirmar-se que el tango se *gesta* en la Guardia Vieja y *nace* en la Guardia Nueva”.³¹⁴ Ferrer honra o passado representado pelos sujeitos responsáveis pela criação do tango, mas para os sepultar em seguida. Ou antes, escondê-los numa situação uterina. Sempre as metáforas. Com muito menos sutileza, Piazzolla decreta a morte do tango “regresivo”, enquanto anuncia *Lo que vendrá*, primeira faixa

³¹⁰ *Idem*, p. 47.

³¹¹ *Idem*, p. 43.

³¹² *Idem*, p. 47.

³¹³ *Idem*, p. 47. Gardel estreia no tango com a gravação de *Mi Noche Triste* de Samuel Castriota e Pascual Contursi em 1917, e Pedro Maffia integraria o sexteto de Julio De Caro, cujas primeiras gravações datam de 1924. Consultar Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. *Antología del tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920*. 2 CDs. Buenos Aires: INMCV, 2008. (Edição original em LP de 1980; e em CD de 2002.); texto do encarte assinado por PUENTE, Carlos. In: DE CARO, Julio. *Recuerdo: Julio de Caro: 1926-1928*. Buenos Aires: Euro Records, Sony Music, RCA, 2009. 1 cd. (Colección 78 RPM)

³¹⁴ *Idem*, p. 105, grifado no original.

de um disco de 1956, gravado com o Octeto Buenos Aires, e batizado com o sugestivo título de *Tango Progresivo*.³¹⁵

Ao tomar partido da “evolución”, Ferrer é vítima da própria armadilha. Denuncia o óbvio equívoco de se nomear as “guardias” em sua simples sucessão cronológica, lembrando que muitos nomes da “Guardia Vieja” ainda estavam vivos e atuantes, ou haviam nascido depois de outros classificados como integrantes da “Guardia Nueva”. Sinaliza a complexidade do fenômeno, abrindo espaço para uma análise que dê conta dos aspectos estruturais do processo, a exemplo da interação entre a renovação representada pela “Guardia Nueva” e dois elementos caracterizadores: o desenvolvimento da indústria fonográfica e a profissionalização dos músicos. O corte é contraditório com a evidência de que, sendo o tango um fenômeno recente, alguns nomes da “Guardia Vieja” ainda estavam vivos e atuantes. É o caso de Francisco Canaro, músico significativo da primeira época do tango, nascido em 1888, e atuante desde 1906. Nos anos 30, foi um dos fundadores e presidente da SADAIC – Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, instituição fundamental naquilo que Ferrer considera uma das marcas distintivas da “Guardia Nueva”: a profissionalização dos músicos. Dos anos 50 até sua morte, em 1964, Canaro seria um dos principais críticos de Piazzolla. Enquanto este se empenhava em transformar o tango, e Ferrer aplicava-se à sua “tangología”, em 1956, ao completar 50 anos de carreira, Canaro escrevia em suas memórias que “los ilustres músicos que tienen inspiración y erudición musical” deveriam dedicar-se “a más elevadas manifestaciones en el inconmensurable campo de la música”, deixando em paz ao tango, “que nació para el pueblo, que es del pueblo y que tiene en el pueblo su más fiel defensor”.³¹⁶

Quando as culturas políticas se cruzam com as culturas musicais parece dar-se um curto-circuito nos esquemas definidores de antítese e assimetria. O “povo” tem muitos e distintos defensores... A defesa por Ferrer da “evolución”, como “superación” e “perfeccionamento de nuestra cultura popular”,³¹⁷ é rechaçada por Canaro, valendo-se dos mesmos recursos discursivos adotados pelo poeta, extraídos do debate político da época, ao rejeitar e contrapor “erudición musical” e “pueblo”. Contrapondo-se a Canaro, numa seção de *El tango: su historia y evolución*, Ferrer

³¹⁵ Astor Piazzolla: *1956-1957 completo*. Buenos Aires: Lantower Argentina, 2009. 2 cds. (Grandes del Tango, 52).

³¹⁶ CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. [2. ed.] Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 410.

³¹⁷ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, p. 19.

registra como positivo o “papel del estudio musical y de la evolución técnica en la transformación del tango”.³¹⁸ O rechaço de Canaro à “erudición musical” me faz remeter outra vez ao debate entre peronistas e antiperonistas, em torno do par antitético “civilização e barbárie” aqui representado por “intelectualismo” e “anti-intelectualismo”, como uma ressonância das tensas relações entre intelectuais e Estado peronista ou entre intelectuais peronistas e pensamento acadêmico.³¹⁹ O próprio Piazzolla reconhecerá que os que aceitam sua música têm um componente de “esnobismo”. Para piorar as coisas, o programa do compositor incluía influências do jazz norte-americano e o emprego da guitarra elétrica no tango, num momento de acirramento do debate sobre “imperialismo y cultura”, para lembrar o “clássico” ensaio de Hernández Arregui, publicado pela primeira vez em 1957. Os biógrafos de Piazzolla registram que em Córdoba, o compositor teve que explicar a uma plateia hostil que sua música não era “algo antiargentino, sino una manera nueva, una manera actualizada del tango”.³²⁰

Outro exemplo de anti-intelectualismo associado à defesa da “cultura popular” ajuda a mostrar como esse terreno da discussão cultural em torno do tango nos anos 50 e 60 é um verdadeiro campo minado pelas injunções políticas. Refiro-me a outro *tanguero* que por vezes se oporia a Piazzolla, embora simpático a Ferrer, o poeta e peronista Cátulo Castillo, dos mais festejados autores de *tango-canción* e presidente da SADAIC nos anos finais do governo Perón. A introdução ao livro de poemas de Ferrer

³¹⁸ *Idem*, p. 76-7.

³¹⁹ Remeto à discussão anterior em torno da análise proposta por Pierre Ostiguy. Sobre as tensões no ambiente universitário sob o peronismo, ver GIRBAL-BLACHA, Noemí M. Poder y cultura en la Argentina peronista (1946-1955). *Investigaciones y ensayos*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, n. 50, enero-diciembre, p. 191-228, 2000; sobre os debates em torno da reforma universitária e da concepção de educação superior sob o peronismo, ver CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983, p. 230-7; sobre as relações entre intelectuais e peronismo, ver SIGAL, Silvia. *Intelectuales y peronismo*. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 481-522. (Nueva historia argentina, t. VIII). Um exemplo do anti-intelectualismo peronista pode ser lido em GOLDAR, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland, 1971, p. 10: “Los diez años de peronismo, hasta hoy vigentes, son como una historia que irrita porque no se entiende. La realidad peronista de todos los días necesita paradójicamente explicarse porque se la conoce demasiado. Es tan sencilla que hace fracasar los esquemas porque los libros no sirven para elucidarla y que sólo aproximaciones, indicios, emotividades o empirismo pueden suplantar los textos subrayados, las citas, el rastreo de los tratados, el análisis pundonoroso que lo dice todo pero no allana el camino para incorporar al peronismo como pasado y prospectiva. / Los trabajadores, la mayoría de los argentinos, no sobrellevan esta penuria. Ellos son naturalmente peronistas. El drama es de los intelectuales [...]”. Outro exemplo, já mencionado na seção relativa a José Gobello, é o caso envolvendo Borges, sua demissão do cargo de bibliotecário municipal e a oposição da SADE (Sociedad Argentina de Escritores) ao governo de Perón.

³²⁰ Citado por AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002, p. 163.

– *Romancero canyengue* – é uma carta de Castillo datada de 1965, na qual reconhece na poesia que ali vai “un ente vivo, que se explica porque sí y tiene vigencia porque sí, [...] sin aprobaciones filológicas ni ‘vistos buenos’ académicos”.³²¹ Ali, o poeta recorre frequentemente ao tango e ao lunfardo e a neologismos inspirados nos dois. Castillo vê nos poemas uma “contribución viva para la renovación del idioma rioplatense”,³²² e os caracteriza como “poemas de la calle y del hombre que la habita, con tango y todo”.³²³ E ironiza, dizendo, que se Ferrer tivesse dirigido seus esforços “para justificar un ‘tratado’ de renovación idiomática, con vistas a la erudición y el análisis de los profesores que trabajan ‘de inteligentes’, estaríamos iniciando ya, y de manera académica y oficial, una revolución de la lengua”.³²⁴ A alusão a “una revolución” não é nada gratuita. Em outra gentileza a Ferrer, nas orelhas de seu *El libro del tango*, a propósito da mesma renovação idiomática perpetrada por Ferrer, fala de “una revolución rioplatense siempre en marcha y siempre sin llegar”, facilmente associável à revolução a ser conduzida por Perón em seu sempre adiado retorno.

Por sua vez, a “academia” em referência não é a universidade, mas as instituições guardiãs da língua espanhola e referências para a norma “cultura”, a Real Academia Española e a Academia Argentina de Letras. Este é o mote para um último tema em destaque na militância *tanguera* de Ferrer: a criação da Academia Nacional del Tango, em 1990. É o próprio poeta quem narra essa história em um texto publicado pela Academia:³²⁵ em 1989, ao revisar seu *El libro del tango* para uma nova edição, Ferrer deu-se conta de que vários pesquisadores estavam propondo-se à realização de trabalhos semelhantes, o que o levou a idealizar um ambiente de discussão e intercâmbio, para congregar esforços, e evitar superposições. A oportunidade surgiu de um pedido do presidente Menem, para que levasse à Casa Rosada um exemplar autografado do livro, que seria presenteado ao presidente da Costa Rica, em visita ao país. Na ante-sala, Ferrer encontrou-se casualmente com o Secretário de Cultura, com quem já havia tratado do tema, e, juntos levaram a ideia a Menem, que se prontificou a dar seu apoio e aval. Organizada inicialmente como Academia de Tango de la República Argentina, e requerida sua equiparação às demais academias nacionais, foi logo convertida por

³²¹ CASTILLO, Cátulo. Introducción. In: FERRER, Horacio. *Romancero canyengue: versos lunfas y grotescos*. 2. ed. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 15.

³²² *Idem*, p. 18.

³²³ *Idem*, p. 16.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ Apuntes sobre la génesis de la ANT. In: ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional: 1990-1993*. Tomo I. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, 1993, p. 65-72.

decreto presidencial em Academia Nacional del Tango. A leitura do texto do decreto n.º 1.235 de 28 de junho de 1990 revela a mão de Ferrer:

CONSIDERANDO:

Que el tango como arte musical, coreográfico, poético e interpretativo, lleva un siglo de inalterable vigencia como expresión auténtica y profunda del pueblo argentino.

.....

*Que dicho patrimonio artístico nacional debe ser recopilado, ordenado, estudiado y salvado definitivamente de toda posibilidad de pérdida o destrucción.*³²⁶

O tango como “expresión auténtica y profunda del pueblo” é a tese que fundamenta o primeiro livro de Ferrer, publicado em 1960. O tango como “arte musical, coreográfico, poético e interpretativo” é ideia que sustenta em *El libro del tango*, também expressa em um texto assinado por ele, e que abre o *Libro Fundacional de la Academia Nacional del Tango*, e que traduz o programa a ser coberto pela própria Academia, no acolhimento de representantes das quatro formas artísticas e no direcionamento das investigações e homenagens.³²⁷

A preservação do patrimônio, por sua vez, está inscrita no Estatuto da Academia, ao definir suas finalidades e atividades:

- a) recopilar, investigar y estudiar la documentación y la memoria [...];*
- b) impartir docencia en todas las disciplinas técnicas y artísticas que sustentan la creación del Tango [...];*
- c) divulgar nacional e internacionalmente los resultados [...];*
- d) fomentar el respeto hacia el Tango por la cabal comprensión de sus valores sentimentales y estéticos;*
- e) honrar la memoria de su pléyade de creadores [...].*³²⁸

Já no dia seguinte à assinatura do decreto, os fundadores, acompanhados pelo Secretário de Cultura, realizaram a primeira sessão pública da Academia no salão

³²⁶ Decreto de Creación de la Academia Nacional del Tango. In: ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional*, p. 35.

³²⁷ FERRER, Horacio. Las bellas artes del tango. In: ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional*, p. 17-20.

³²⁸ Estatuto. In: ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional*, p. 76.

dourado do Teatro Colón. Nesta ação política liderada por Ferrer, tudo é simbólico. A intervenção de um presidente peronista para que um projeto privado e restrito a um grupo de interessados fosse alçado à condição de instituição pública nacional. A elevação do estudo do tango, tantas vezes marginalizado pela cultura oficial, à categoria de matéria “acadêmica”, tratada em uma Academia Nacional equiparada às outras quinze existentes no país, como a de História, a de Ciências e a de Letras. A realização da sessão inaugural no Teatro Colón, símbolo máximo da “cultura de las clases altas”. Na sessão inaugural da Academia, Ferrer, já na condição de seu presidente, que mantém desde então, salientou a diferença entre as missões do acadêmico e do docente, da Academia e da Universidade, e desenhou o perfil e o espírito dos acadêmicos:

Nuestra obra deberá ser parsimoniosa, sin pausa y estructurada en el tiempo: que nuestro pensamiento preceda a nuestra acción, pero que jamás la sustituya.

El definitivo perfil del académico de la Academia Nacional del Tango no debía ser extrapolado del de las restantes y prestigiosas academias nacionales sino que debería ser gestado por la propia naturaleza popular del Tango logrando una íntima alianza entre los rigores del saber severo y perfeccionista, y el carácter bohemio, romántico y laborioso que ha dado su inconfundible personalidad a los hombres y las mujeres que han cultivado y cultivan el arte del Tango.³²⁹

Desejo destacar dois aspectos destes documentos transcritos. Primeiramente, a ambiguidade entre a proposta de trabalho investigativo, docente e técnico, “severo y perfeccionista”, e o simultâneo apelo à irracionalidade, ao caráter “bohemio, romántico” e aos “valores sentimentales”.³³⁰ A própria localização atual da Academia, ocupando os pisos superiores do Café Tortoni, tradicional reduto da boêmia *porteña*, fundado em 1858, e frequentado por poetas, escritores, intelectuais e artistas, tem uma dimensão simbólica que reforça o mesmo sentido. Além do já mencionado anti-intelectualismo difundido pela cultura política peronista, agrego mais algumas considerações que ajudam a circunscrever esse anti-intelectualismo e a compreender as linhas de força de onde emana. Baseio-me na análise que Jorge Warley faz da *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, considerando a enorme influência sobre a intelectualidade argentina que tiveram os textos de Ortega y Gasset e Julien Benda,

³²⁹ Apuntes sobre la génesis de la Academia Nacional del Tango. In: ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional*, p. 71.

³³⁰ Note-se o contraste com as intenções “objetivas” e “científicas” das análises de Carlos Vega.

sobre a relação dos intelectuais com as massas, ao defenderem um “movimiento arcaizante” que supõe uma teoria das elites intelectuais como “células de reserva de la cultura, el sostenimiento de pequeños pero luminosos *espacios de la inteligencia* en un mundo que ven precipitarse en la barbarie”.³³¹ Essa reflexão, “de cuño idealista e irracionalista, tendrá una fuerte vigencia para los intelectuales nacionales”, com correspondência em vários autores “reunidos bajo el rótulo de *ensayistas de la realidad nacional*”.³³² Os autores, nomeados por Warley, são Ezequiel Martínez Estrada, Raúl Scalabrini Ortiz, Manuel Gálvez e Eduardo Mallea, que contribuiriam com sua abordagem da “realidad nacional” para a fixação do apelo à emoção contido na cultura política peronista.³³³ Entendo que esses textos, relidos e digeridos sob a ótica do apelo à “cultura popular” representada pela militância *tanguera*, servirão para alimentar a convicção de que o tango, nas quatro expressões apontadas por Ferrer, como composição musical, dança, poesia e interpretação vocal e instrumental, é detentor de uma autenticidade essencial e de uma verdade metafísica e mítica que só aos próprios *tangueros* seria lícito, não desvendar, mas cultivar e expressar. E a Academia Nacional del Tango viria assim para cumprir as funções rituais que o mito exige. Na tensão entre o pensamento e a ação, o caráter mítico transparece na definição dos assentos da Academia. Em lugar de personagens históricos, como é costume, os fundadores definiram quarenta títulos de composições, “elegidos entre las obras más importantes del tango”, conforme o artigo 13 do Estatuto, cobrindo as mais variadas tendências. Obviamente os compositores e autores são implicitamente homenageados, mas a ênfase comemorativa recai sobre o produto imaterial, e não sobre os agentes históricos, dando destaque à dimensão patrimonial e ao mesmo tempo mítica do repertório.

Passo ao segundo aspecto que desejava apontar nos discursos em torno da fundação da Academia, em particular nas finalidades apontadas, que me sugerem um “enquadramento da memória”. Valho-me da conceituação sobre memória social proposta por Michael Pollak, para quem, diferentemente da abordagem clássica de Maurice Halbwachs, “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas

³³¹ WARLEY, Jorge A. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, p. 53, grifado no original.

³³² *Idem*, p. 54, grifado no original.

³³³ Pierre Ostiguy destaca que os modos de operação do peronismo tendem a ser mais personalistas: “La pasión, el sentimiento, una sensación de ‘fusión’ caracteriza [...] el efecto creado por los llamamientos del bajo; en tanto la llamada ‘claridad analítica’, la separación entre el orador y los oyentes, y aun entre (y acerca de) los poderes del estado caracterizan con frecuencia el efecto – buscado o no – del discurso público del alto.” OSTIGUY, P. *Peronismo y antiperonismo...*, *op. cit.*, p. 144.

de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade”.³³⁴ Pollak interessa-se pelos processos e pelos atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias, propondo a noção de enquadramento da memória, para a compreensão de “memórias fortemente constituídas, como a memória nacional”, cujo estudo “implica preliminarmente a análise de sua função”.³³⁵ As duas funções essenciais da memória coletiva seriam “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum”.³³⁶ O trabalho de enquadramento, satisfazendo certas exigências de justificação e credibilidade, como a coerência dos discursos sucessivos, alimenta-se do material fornecido pela história, reinterpretando incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Embora nenhum grupo tenha a perenidade assegurada, “sua memória, contudo, pode sobreviver a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas”.³³⁷

O leitor possivelmente estranhará esse trânsito percorrido por Ferrer, da vanguarda à memória, indagando como o combativo defensor da “*revolución piazzolleana*” dos anos 50 e 60 converteu-se num sereno, embora ainda militante, cultuador da tradição e da memória. É fácil responder, levando-se em conta os 30 anos que separam o debate acalorado de 1960, quando Ferrer publica sua “*historia del tango*”, e Piazzolla era demonizado pelos “*tradicionalistas*”, e a calma de 1990, quando os tradicionalistas já haviam desaparecido e Piazzolla era um artista consagrado mundialmente, embora não festejado com unanimidade em sua pátria. Em 1995, a antropóloga Ercilia Moreno Chá, comentando o recente crescimento da venda de discos e cassetes de tango, depois de anos de recuo, registrava que “*el caso de Astor Piazzolla es excepcional, ya que casi quintuplica la producción de discos compactos de la orquesta de Juan D’Arienzo, que es la que se encuentra en segundo lugar*”.³³⁸

³³⁴ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 1, p. 3-15, 1989, p. 4.

³³⁵ *Idem*, p. 9.

³³⁶ *Idem*, p. 9.

³³⁷ *Idem*, p. 11.

³³⁸ CHÁ, Ercilia Moreno (org.). Prólogo. In: *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 12. Juan D’Arienzo, juntamente com Francisco Canaro e Alfredo De Angelis eram os principais representantes da linha tradicionalista repudiada por Piazzolla e Ferrer. Dos três, apenas De Angelis estava vivo em 1990, chegando a integrar, ao lado de Piazzolla, o *Cuadro de Académicos de Honor da Academia Nacional del Tango*, constituído na sessão inaugural de 29 de junho de 1990. Dois meses depois, Piazzolla sofreria, em Paris, o acidente

Sob o governo peronista, entre 1946 e 1955, o tango tivera um apogeu. Nos anos que seguiram à queda de Perón, *tangueros* aferrados ao passado lamentaram a “crise”, enquanto vanguardistas anunciavam a redenção sob o signo do futuro. As ditaduras militares acuraram os espaços de sociabilidade como salões de baile e cabarés, e o tango, popular nos anos peronistas, foi alvo da desconfiança dos novos poderes, e da estranheza das novas gerações.³³⁹ No período mais duro, entre 1976 e 1983, as práticas da música e da dança permaneceram como resistência ou memória compartilhada entre aficionados, alimentadas pelas narrativas de sua história e pelos colecionadores que recolhiam as relíquias representadas por cada vez mais raros discos, partituras, fotografias e recortes de jornais e revistas. Finda a ditadura, e a partir da repercussão do espetáculo *Tango Argentino*, de 1983, que provocou um nova moda internacional do tango, fala-se de “una nueva efervescencia”, mais a rememoração do que a criação nova: a produção de espetáculos, documentários e filmes de ficção; a abertura de novos espaços para os bailes de tango, as “milongas”; a publicação de revistas especializadas, a reedição das antigas narrativas e a produção de novas; a criação de programas de rádio e televisão, sítios na *internet*, e selos fonográficos; o relançamento de gravações e a reimpressão de partituras; a formação de novas orquestras reproduzindo os estilos das antigas; o ensino da dança na escola básica e do bandoneón nos conservatórios de música; a fundação de uma escola popular de música e de uma Universidad del Tango, cuja equivocada denominação seria depois substituída pela de Centro Educativo del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, que ostenta hoje; a expansão de negócios, como o turismo, a moda, as casas de espetáculos “típicos” e as academias de dança; a declaração do tango como “parte integrante del patrimonio cultural de la Nación”³⁴⁰ em projeto de lei de iniciativa de Menem, e seu reconhecimento pela Unesco como patrimônio cultural imaterial da humanidade, em 2009. O próprio Ferrer já havia apresentado a proposição dez anos antes ao espanhol Federico Mayor, então diretor da

cerebral que o deixaria inválido por quase dois anos e o levaria à morte em 4 de julho de 1992. Ver ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. Cuadro de Académicos de Honor. In: *Libro fundacional*, p. 44.

³³⁹ O impacto da repressão militar sobre as práticas sociais em torno do tango foram estudados sob perspectiva antropológica por ROSBOCH, María Eugenia. *La rebelión de los abrazos: tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

³⁴⁰ Ley 24.684, de 14 de agosto de 1996, “Declaración como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada ‘tango’ y de interés nacional las actividades que tengan por finalidad directa su promoción y difusión”. In: REPÚBLICA ARGENTINA. *Anales de la Legislación Argentina*. Buenos Aires: La Ley, 1996, p. 4631-2.

Unesco, só concretizada a partir da iniciativa conjunta dos governos das cidades de Buenos Aires e Montevideo.³⁴¹

Esse retorno ao tango, identificado desde a redemocratização do país e o governo Alfonsín, nos anos 80, já foi abordado por Ercilia Moreno Chá no Prólogo à compilação das comunicações e debates realizados nas Jornadas intituladas *Tango tuyo, mío y nuestro*, organizadas por ela em 1993, e patrocinadas pelo Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.³⁴² A revitalização do tango, hoje tão visível, estava em seu início no momento em que Ferrer propôs a criação da Academia Nacional del Tango e um novo governo peronista iniciava-se e demonstrava-se disposto a cancelar a iniciativa. Menem fracassou, ao tentar resgatar o simbolismo peronista das massas na rua, convocando o povo à *Plaza de Mayo* para um *17 de Octubre*, mas soube recorrer ao futebol, às aparições na televisão, e a se fazer fotografar ao lado de atrizes e modelos, ou dançando tango.³⁴³ Soube, é claro, valer-se do tango como símbolo identitário nacional e popular, reivindicando a herança peronista. Para os *tangueros*, peronistas ou não, o apoio de Menem à preservação do patrimônio nacional e popular representado pelo tango poderia ser a garantia contra as muitas mortes do tango, anunciadas desde o início do século XX, e, ao que parecia, confirmada pelo ostracismo a que o tango foi relegado sob as ditaduras militares dos anos 60 e 1970. Bem a propósito, Ferrer dirá, encerrando sua intervenção naquela sessão inaugural da Academia, que “nuestra Academia nos sobrevivirá”, como os tangos que nomeiam seus assentos sobreviveram aos homens que os compuseram.

³⁴¹ Sobre a declaração da Unesco, o depoimento de Ferrer, e as repercussões no meio *tanguero*, ver “Patrimonio de todos”. *El Tangauta*. La revista del tango. Buenos Aires, Año 14, n. 181, nov. 2009, p. 8 e 10.

³⁴² CHÁ, E. (org.). Prólogo. In: *Tango tuyo, mío y nuestro*, op. cit., p. 9-19.

³⁴³ O 17 de outubro de 1945 é a data histórica do peronismo, quando as multidões de trabalhadores, mobilizados pelas lideranças sindicais acorreram às portas da casa de governo para pressionar a ditadura militar a libertar um coronel Perón caído em desgraça, numa ação que terminaria conduzindo à sua vitória eleitoral em fevereiro de 1946. Para uma análise dos rituais e simbologias políticas do regime peronista, ver PLOTKIN, Mariano Ben. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista: 1946-1955*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, e CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2009. Sobre o fracasso de Menem, ao tentar resgatar o ritual, ver ROMERO, Luis Alberto. *Auge y decadencia de la política en las calles: 1969-1999*. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. Buenos Aires: historia de cuatro siglos. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 515.

Interlúdio

“La Resistencia del Tango”

Nos encontramos ante un arte francamente convencional, una literatura que en lo que va del siglo se ha mantenido empecinadamente fiel a sus cánones, a sus asuntos, a su mundo – aún después de haber periclitado éste. En la época creadora se inventaron o se volvieron a inventar temas y motivos, se adoptaron los lenguajes posibles, las formas posibles. Y se cerró la puerta. Creadores y público se obstinaron con inveterado amor en el tango “de antes”, aunque fuera de diez o quince años antes. Costó mucho, tanto en materia de letras como de música, innovar radicalmente. Y aun entonces, junto a lo nuevo pervivió, joven y vigoroso – en casos, renovado -, y más querido cada vez, lo viejo.

Idea Vilariño, *Las letras de tango*, 1965.³⁴⁴

Por todo esto es que el tango antiguo comienza a ser contado como historia, porque ya no es presente, sino un territorio pasado que precisa su reconstrucción en los libros, en los discos, en la radio. En la década del 60, el tango es cosa de viejos, es pretérito y habla de un mundo que ya no es.

Gustavo Varela, *Todo tango es político*, 2010.³⁴⁵

A retomada do tango como produto cultural e comercial tem propiciado à indústria fonográfica argentina a fixação de pautas de consumo baseadas em diversos relançamentos, que se somam ao cenário de resgate do passado histórico e de celebração comemorativa, em voga desde a década de 1980. Sem dúvida, um movimento que se explica pela necessidade de superação da violência destrutiva em que a sociedade argentina viu-se envolvida desde 1955, e que chegaria ao paroxismo na ditadura de 1976-1983. A nova moda do tango configura-se como uma agenda positiva para quem precisa compreender o que se passou, e prosseguir superando os novos desafios da instabilidade política e econômica. O entrelaçamento de motivações culturais, políticas e comerciais contextualizam a emergência de registros discográficos, antes praticamente inacessíveis, ausentes do mercado e conservados por ciosos colecionadores.

Em 2007, a Sony & BMG Music Entertainment da Argentina lançou uma coleção de discos compactos, reunindo gravações das décadas de 1960 e 70. Contando

³⁴⁴ VILARIÑO, Idea. *Las letras de tango: la forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire, 1965, p. 11.

³⁴⁵ VARELA, Gustavo. *Todo tango es político*. In: UGARTE, Mariano (org.). *Música: sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 141.

com o radialista Mariano del Mazo como um dos diretores da coleção, sua característica predominante é a intenção fac-similar: as pitorescas miniaturas, réplicas dos originais em preto, simulam os selos e os sulcos dos antigos LPs em vinil, vêm insertos em envelopes de papelão que estampam as antigas capas, e contêm encartes que reproduzem, em uma face, as contracapas originais, e, no verso, uma nova apresentação de cada disco e o texto de apresentação da coleção. Este texto é reproduzido em todos os exemplares, e diz muito do sentido comemorativo, de recuperação e preservação da memória:

*Entre mediados de la década del 50 y principios de la del 80 el tango vivió una profunda **crisis**. A partir del golpe del 55 las orquestas comenzaron a disolverse, los grandes bailes populares fueron menguando y la juventud se convertía en un producto marcado al ritmo del frenético rock and roll. [...] El tango se aparecía como **emblema del pasado**, una situación que se profundizaría con los años. [...]*

*La mayoría de los protagonistas de **los años de oro** del género estaban vigentes en términos creativos. Contemplaban con melancolía o indignación cómo **la historia pasaba de largo** pero, lejos de paralizarse, se reconvirtieron. Mientras se potenciaba una nefasta guerra dialéctica contra el imparable rock y muchas estrellas rastrillaban mercados por América latina, las orquestas se transformaron en pequeños sextetos, quintetos, tríos, y paradójicamente la necesidad de adecuarse a pequeñas salas y tanguerías derivó en una música de una calidad significativa. El ícono de este instante histórico es Astor Piazzolla, pero la tendencia se extendió en diversas estéticas. [...] Ellos no sólo sobrevivieron al naufragio y revirtieron la agonía: se encaramaron, quizás sin saberlo, quizás a su pesar, como **la resistencia del tango**.*

*Esta colección intenta **recuperar discos perdidos** de este período crucial. Discos injustamente secretos que hoy funcionan como un largo **punte** que conecta dos extremos históricos: los años de oro y el fin de la **decadencia** a partir de 1983 con la repercusión local del éxito internacional de la compañía Tango Argentino.³⁴⁶ (grifos meus)*

“La Resistencia del Tango” é o título da coleção. Impossível ao historiador uma leitura ingênua diante do produto. A “crisis” e a “decadencia” do tango; o tango como “emblema del pasado”; a história que “pasaba de largo”; os “años de oro”; a busca dos “discos perdidos”; a “punte que conecta dos extremos históricos”: em poucas linhas, as referências temporais são abundantes, implicando um modo

³⁴⁶ CASAK, Andrés, DEL MAZO, Mariano. [Apresentação.] In: *Quinteto Real*. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango: los años '60 y '70) [1960].

peculiar, nostálgico, de representar o passado histórico e de associar a esse passado, recortado como nacional, a cultura do tango. Os marcos temporais indicados, o golpe militar de 1955 e a estreia do espetáculo *Tango Argentino* em 1983, coincidindo com o fim da última ditadura militar, implicam por si uma interpretação histórica, que situa a crise e a decadência do tango sob a pressão da internacionalização da economia e da cultura argentinas a partir da década de 1950. As coisas talvez não tenham sido tão rígidas, como sugere a periodização consagrada por essa versão heroica, de “resistência do tango”, e os próprios autores do texto registram o paradoxo entre a percepção de uma crise e o reconhecimento da existência de uma “música de una calidad significativa”. Que “decadência” era essa, capaz até de gerar “qualidade”? Mas a versão heroica permite que o tango seja abordado pelos mesmos registros com que o peronismo defendia a “cultura nacional”: como política cultural, entre 1946 e 1955; como “resistencia” ou “guerra dialéctica”, depois de 1955. E “resistencia” é também o nome com que se conhecem algumas estratégias de sobrevivência e enfrentamento do sindicalismo peronista pós-55, expressão já consagrada pela historiografia dedicada ao período.³⁴⁷ Curiosamente, a indústria fonográfica multinacional, que agora aparece como uma parceira na construção da memória *tanguera*, é a mesma que foi demonizada nas décadas anteriores, por ter contribuído para a crise do tango, impondo à nova geração padrões de consumo cultural matizados pelo signo da desumanização e da alienação. Segundo a apresentação da coleção, “la juventud se convertía en un **producto** marcado al ritmo del frenético rock and roll”. Uma interpretação análoga está no depoimento coletado por Suzana Azzí do bandoneonista Ismael Spitalnik, que integrou a orquestra de Osvaldo Pugliese a partir de 1956, e militava no Sindicato Argentino de Músicos:

*En el sindicato nosotros lo veíamos: se hizo una mesa redonda sobre el peligro que se cernía sobre el gremio porque llegaba una música que tendía a simplificarse a un grado casi primitivo, casi animal. Los ritmos y las melodías que venían iban a ir bajando cada vez más el nivel medio. El tiempo mostró que mucha de la música que se trajo de afuera no tiene comparación con la riqueza conceptual musical de los tangos.*³⁴⁸

³⁴⁷ Ver JAMES, Daniel. *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina: 1946-1976*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1988]; e JAMES, Daniel. *Sindicatos, burócratas y movilización. In: Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007, p. 117-167. (Nueva historia argentina, t. IX) [2003]

³⁴⁸ SPITALNIK, Ismael. [Depoimento.] In: AZZI, María Susana. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Olavarría, 1991, p. 88. Em fevereiro de 2010, estive na sede do SADEM, em Buenos Aires, à cata de registros dessa mesa-redonda. O pianista Alberto Giaimo, presidente do sindicato,

Retomando as reflexões do primeiro capítulo, acerca do impacto das culturas políticas sobre a produção intelectual e artística, não é impossível perceber nessa descrição do enfrentamento comercial mas também político entre tango e rock a imbricação entre a cultura *tanguera* e a cultura política peronista, traduzida, no caso, em uma retórica antiimperialista já retemperada pela adoção do marxismo como ferramenta explicativa. Mas só até certo ponto: entender o tango somente a partir do peronismo seria demasiado. A cultura musical *tanguera* pode conter aspectos da cultura política peronista, mas não é contida por ela. E ela também não compõe uma explicação suficiente, dada a complexidade, variedade e abrangência do fenômeno. Daí a coleção de discos incluir um nome absolutamente vinculado à tradição *criollista* e à memória do peronismo, como Nelly Omar, cuja voz foi silenciada pela chamada “Revolución Libertadora” de 1955, contemplada com a reprodução de um LP gravado em 1979, e incluir também o “moderno” Sexteto Tango, formado em 1968, por ex-integrantes da orquestra do comunista Osvaldo Pugliese, silenciado durante o governo Perón.

A família *tanguera* é mais ampla e inclusiva que as famílias políticas. Mas é permanentemente tensionada por motivações oriundas no seio destas. E, em um movimento interno, também constitui suas próprias tensões, entre diferentes formas de representação do tango em seu sentido social, histórico ou estético. Se uma leitura em chave estritamente política situa a crise do tango no golpe militar que derrubou Perón em 1955, outra leitura mais complexa identificará também uma chave estética para essa tão decantada crise, já sugerida na referência à “calidad significativa” da música produzida na década de 1960.

Essa nova qualidade é objeto de outra série de discos, a “Colección Renovadores del Tango”, dedicada às orquestras dos anos 60 consideradas por seu caráter de vanguarda, inovação ou evolução. Lançada em 2008 pelo mesmo selo Sony & BMG, talvez menos pitoresca por dispensar os envelopes de papelão, mas igualmente fac-similar na reprodução de capas, encartes e selos, é apresentada pelos mesmos diretores da primeira coleção descrita:

e a quem agradeço a gentileza em me receber, me confirmou a inexistência de qualquer registro histórico, atas, etc., fruto das sucessivas intervenções sofridas pelo sindicato durante as ditaduras militares. À menção do tema “crise”, ele prontamente se dispôs a explicá-la pelo relato da ação imperialista sobre a economia e a cultura nacionais. Simples assim. Vê-se que se trata de uma versão consagrada e vigente.

“La Resistencia del Tango”

Misterio... y canción

Y surge el blanco y negro de la melancolía,
que a mi vez cotidiana la reviste de gris,
Y aunando mis recuerdos, lo simple de mis días,
se angaria con la dicha de mi tiempo feliz.
Por eso canto triste, pero sin amarguras
por eso mis canciones tienen un dejo así
así como en las noches silenciosas y oscuras,
llega un eco lejano... así me llega a mí.



NELLY OMAR

con José Canet y sus guitarras



DO 1

LA GUITARRITA - Tango - 2:58
(Eduardo Anzures-Gabriel Clausi)

SIGO QUERENDOTE IGUAL - Tango - 2:25
(José Canet)

CORAZON DE ORO - Vals - 2:20
(F. Canaro-Fernández Blanco)

SANTA MILONGUITA - Tango - 2:18
(S. Domingo-Enrique Odierne)

EL ESTRELLERO - Tango canción - 3:45
(Wladimir Biros-Francisco Amor)

MISTERIO Y CANCIÓN - Vals canción - 3:04
(Nelly Omar-José Canet)

DO 2

TAPERA - Tango - 3:14
(Hugo Gutiérrez-Romero Manzi)

CAMPO AFUERA - Milonga - 1:58
(Rufino Biazzi-Homero Manzi)

DERECHO VIEJO - Tango - 2:45
(Eduardo Anzures-Gabriel Clausi)

PARA UN ADIOS - Vals - 3:00
(Hector J. Canet-Artema de Novira)

Letra: José Canet

CASUALIDAD Y AMOR - Tango - 3:20
(Nelly Omar-José Canet)

LAS CUATRO RESPUESTAS - Vals - 3:15
(Nelly Omar-José Canet)

RCA tiene el agrado de dar la bienvenida a una gran intérprete del tango, Nelly Omar. Su es, esta extraordinaria intérprete termina de grabar su primer disco para nuestro sello. Nelly Omar ha perfeccionado para este álbum una serie de títulos que pueden dejar satisfechos a todos sus admiradores. Se pueden escuchar por primera vez canciones, obras como La guitarra y Derecho Viejo, de Eduardo Anzures, logrando verdaderas creaciones. Asimismo bellos temas como El estrellero, Santa Milonguita, Corazón de Oro, Tapera y los recientes Misterio y Canción, Casualidad y Las Cuatro respuestas, estos últimos debidos a la inspiración Nelly Omar y José Canet, conocido autor de insonables éxitos, excelente músico. En resumen, doce cosas a las que Nelly Omar pone su sello de gran intérprete y junto a su voz y su don personal, las versátiles guitarras de José Canet, poniendo digno sello musical. Sólo resta escuchar y disfrutar con una de las figuras femeninas más importantes que nos ha dado el tango canción. (Breve Nelly Omar)

Grabado en los estudios de RCA Argentina
Técnico de grabación: Carlos Benzimbrá y Juan C. Manojas
Mezcla: Juan C. Manojas
Dirección artística: Aquiles Giacometti
Año: ABRIL DE 1979

ESTE L.P. ESTÁ EDITADO EN CINTA

Nelly Omar na Coleção “La Resistencia del Tango”:
fac-simile do encarte original do LP de 1979



Do LP ao CD

Ubicados con frecuencia como vanguardistas, renovadores o evolucionistas –aún con la gran gama de matices diferentes que implican estas definiciones–, luchando para codificarse dentro de las reglas del género, a veces calificados como innovadores aún contra sus propios deseos, encararon una serie de ideas originales que se pusieran en práctica, en general, cuando el período masivo del baile había declinado, ya sea como ejecutantes o compositores, como arregladores o directores.

*Esta colección pone el acento en esa estirpe del riesgo que han sido los renovadores del tango.*³⁴⁹

A coleção é dedicada a orquestras como a do bandoneonista Leopoldo Federico e a do pianista Atilio Stampone, que haviam acompanhado Piazzolla em seus projetos renovadores, e ainda do vanguardista Eduardo Rovira, e de um curiosíssimo Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker, com uma seleção de tangos arranjados para um quarteto de cordas formado em 1961. O texto da contracapa original, assinado pelo presidente do Círculo de Amigos del Buen Tango, saúda o quarteto como resultado de “un proceso de revitalización del tango, consecuencia fenoménica de los factores de evolución [...] resultante de la mayor preparación técnica de los músicos”.³⁵⁰ Ao contrário do tom apocalíptico usual, os defensores do “buen tango” enxergavam *revitalização*, enquanto outros anunciavam a *morte* do tango.

O movimento que se debruça sobre o passado *tanguero* e recupera seu acervo sonoro já ganhara corpo e som em outras coleções. Desde meados da década de 1990, a EMI Odeon reapresenta antigas gravações dos anos 30 aos 50 na coleção “Reliquias”, em edições mais simples, sem o fetiche fac-similar. O novo atrativo, instaurado pela concorrência, viria depois: em 1997, a BMG Ariola Argentina já dedicara a Aníbal Troilo a compilação da “Obra Completa en RCA”, relançada em 2004, agora incorporando o caráter fac-similar: “Troilo en RCA Victor Argentina”, “serie de recuperación histórica dirigida por Victor Pintos”. Em 2005, seria a vez de a Sony & BMG apresentar “la edición crítica de la obra completa de Astor Piazzolla

³⁴⁹ CASAK, Andrés, DEL MAZO, Mariano. [Apresentação.] *Milonguero de Hoy: Leopoldo Federico y su orquesta típica*. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2008. (Colección Renovadores del Tango) [1964].

³⁵⁰ PARULA, Eduardo. [Fac-símile do encarte original do disco.] *In: Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2008. (Colección Renovadores del Tango) [1964]. O Círculo de Amigos del Buen Tango foi uma organização fundada no Círculo de la Prensa de Buenos Aires por jornalistas, musicólogos e aficionados ao tango, que entre 1960 e 1964 promoveram reuniões, concertos e conferências, apresentando ao público as novas orquestras de tendência renovadora. Ver FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, T. II, p. 206. [1970]

grabada en RCA Victor y CBS Columbia”, coordenada pelo jornalista e crítico musical Diego Fischerman, que assina um recente e profundo estudo crítico da discografia e das representações biográficas construídas em torno do compositor.³⁵¹ Também de 2005 é a série “Homenaje Sony BMG a El Rey del Compás”, pelos 70 anos das primeiras gravações realizadas por Juan D’Arienzo pela RCA Victor da Argentina, registro de uma orquestra lembrada pelas “histórias do tango” como a que havia feito “ressuscitar” o tango em 1935, depois de uma de suas crises e anunciadas mortes.

Essas coleções de discos reúnem vários sentidos. Para a indústria fonográfica, um estímulo ao consumo e uma alternativa à “pirataria”. Para os amantes nostálgicos do tango e os novos colecionadores, um fetiche, objeto de culto, mero *souvenir* e fio estratégico de uma vasta rede de preservação e difusão de uma memória a ser compartilhada. Para o pesquisador, uma facilidade e também uma oportunidade, pela viabilidade de acesso às fontes, sem a necessidade de recorrer a inexistentes acervos discográficos públicos ou contar com a boa vontade dos colecionadores. A aliança entre os aficionados e a indústria fonográfica põe à disposição um valioso arquivo histórico-musical acessível nas prateleiras das melhores lojas do ramo, que se vêem investidas da dupla função de “arquivo histórico-musical” e “lugar de memória”.³⁵²

As coletâneas de discos tornam-se assim outros tantos monumentos disponíveis à operação historiográfica, análogos às próprias “histórias do tango”. A função comemorativa, combinada com o apelo ao passado e com a nostalgia pelos tempos idos e perdidos, não é atributo apenas do fetichismo patentado pela indústria fonográfica. Ao contrário, é uma característica que perpassa diversas manifestações da cultura *tanguera*, e que os produtores de discos são habilidosos em captar, inclusive na programação visual das capas e encartes dos novos lançamentos.

Comento dois exemplos recentes. Em *Invocación del Patio*, disco da cantora Liliana Barrios, editado em 2011, e dedicado a “Astor Piazzolla por el barrio de Jorge Luis Borges”, a intérprete deixa-se fotografar por trás de uma janela com os vidros quebrados ou sentada num degrau de escada e com os pés apoiados sobre o

³⁵¹ FISCHERMAN, Diego, GILBERT, Abel. *Piazzolla, el mal entendido: un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

³⁵² “C’est d’abord une mémoire [...] archivistique. Elle s’appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l’enregistrement, le plus visible de l’image.” NORA, Pierre (dir.) *Entre Mémoire et Histoire. In: Les lieux de mémoire*. I. La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XXVI. A caracterização que o historiador francês dá para os lugares de memória, que vêm marcando uma inflexão na relação da contemporaneidade com o passado histórico, ajusta-se totalmente ao padrão editorial desses sucessivos relançamentos da indústria fonográfica argentina.

xadrez de um piso gasto e rachado, detalhe que evoca e ativa a memória de um pátio de *conventillo* ou de um velho casarão de uma Buenos Aires que só existe como ruína, em franco diálogo com a escrita mítica e poética de Borges.³⁵³ Em *Instantáneas*, disco de Julio Pane, de 2007, a câmera que fotografa o bandoneón capta exatamente o detalhe que falta: um dos componentes do charme do instrumento é a fina ornamentação com fios de prata e filetes nacarados; um desses adornos de madrepérola do “Doble A” de Pane caiu, e é exatamente essa ausência, que sinaliza a passagem do tempo, a perda, a queda, que a fotografia melancolicamente registra.³⁵⁴

A evocação dessa outra ruína narra visualmente a mística do bandoneón, instrumento inventado na Alemanha no século XIX, que chegou à Argentina ninguém sabe quando nem como, foi importado aos milhares até a Segunda Guerra, com peculiaridades acústicas e mecânicas exclusivas para atender o mercado argentino, e que hoje é uma relativa raridade em perigo de extinção: não há instrumentos novos fabricados com os mesmos materiais e capazes de produzir os mesmos efeitos acústicos que ajudaram a forjar a imagem sonora e a identidade musical *tanguera*. Rodolfo Mederos, um dos grandes bandoneonistas da atualidade e protagonista de *El Último Bandoneón*, diz, categórico: “el bandoneón es prácticamente el tango”.³⁵⁵ E situa o instrumento num passado que já não existe, e cuja perda lamenta:

*El bandoneón es una máquina infernal... El bandoneón fue gestado y construido en Alemania. “Bien hecho”. En una Alemania donde las cosas eran hechas para que sirvieran, en una época donde no existía lo descartable ni el plástico. La desgracia de este siglo es el plástico, la gente se transforma en plástico. Los materiales eran nobles. Madera, metal, cuero, resinas, nácar, hueso intervienen en la construcción del instrumento.*³⁵⁶

A queixa de Mederos, sua reação à modernidade, me faz lembrar a nostálgica *Milonga del 900*, escrita em 1933 por Homero Manzi sobre música de Sebastián Piana. Em evocação que ressoa o Borges da década de 1920, o poeta descreve uma espécie de alter-ego seu, um personagem das “orillas”, dos limites da cidade em

³⁵³ *Liliana Barrios: invocación del patio*. Buenos Aires: Gomía Producciones, 2011.

³⁵⁴ *Julio Pane: instantáneas*. Buenos Aires: EPSA Music, TangoVía, 2007. (Colección El Arte del Bandoneón). Informações disponíveis em www.tangovia.org.

³⁵⁵ MEDEROS, Rodolfo. [Depoimento] In: AZZI, María Susana. *Antropología del tango, op. cit.*, p. 77. Ver também SADERMAN, Alejandro. *El último bandoneón*. DVD. Buenos Aires: 2005; e SZOLLOSZY, Gabriel. *El otro camino: tango con Rodolfo Mederos*. DVD. Buenos Aires: Acqua Records, 2008.

³⁵⁶ MEDEROS, R. [Depoimento] In: AZZI, María Susana. *Antropología del tango, op. cit.*, p. 76.

expansão, reativo à transformação modernizadora, simbolizada pelo calçamento das ruas – o “empedrado”: “No me gusta el empedrao / ni me doy con lo moderno”.

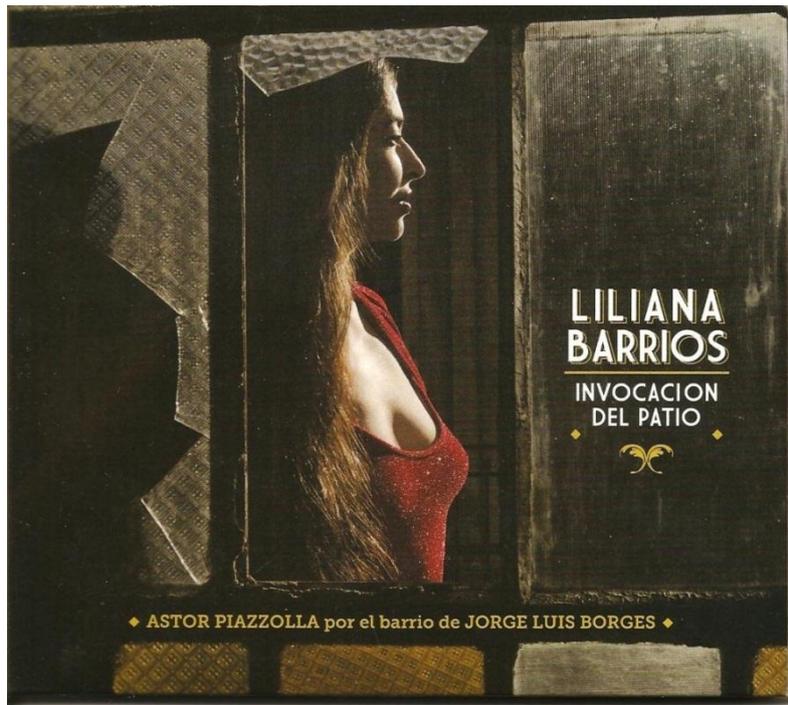
Essa prosaica forma de aproximação à cultura do tango que venho ensaiando nas últimas páginas permite entrever o que um mergulho mais profundo e mais amplo confirma, na correlação entre tango e cultura histórica: *o tango é um dos modos pelos quais a sociedade argentina se relaciona com seu passado*. Considerando-se as vicissitudes históricas vivenciadas na Argentina e, particularmente, em Buenos Aires, entre as décadas de 1880 e de 1960, e ainda depois, é fácil ceder à sugestão de buscar no tango formas de representação e valoração das diversas crises políticas, sociais, econômicas, mas também estéticas que foram percebidas ao longo desse recorte temporal. A apresentação dessa memória construída nas últimas décadas, em torno das reedições de discos, da coleta de depoimentos e da realização de projetos cinematográficos, poderia dar a entender que a nostalgia é um sentimento apenas atual, que inspira os *tangueros* de hoje, talvez o fruto maduro das crises e feridas recentes. Nada disso. A nostalgia e o desconforto com a modernidade ou com a passagem do tempo são uma constante na poética do tango, e configuram uma das correntes mais marcantes da própria tradição *tanguera*, não a única certamente, mas talvez a que mais tenha contribuído para a construção de uma imagem com que os *tangueros* se mostram ao mundo: a busca e a representação do tempo passado, não como um dado neutro e casual, mas como um tempo perdido e reiteradamente chorado.

Num dos estudos mais sugestivos dedicados às letras de tango, sob perspectiva retórica, a crítica literária Rosalba Campra registra que “el tango parece haber encontrado su zona de excelencia en la exaltación del fracaso”, e que “todo lo que no es, o mejor dicho, todo lo que *ya* no es, provee la materia de las letras de tango”.³⁵⁷ Como ilustração, cito outras letras de Homero Manzi (1907-1951), sempre lembrado nas “histórias do tango” como autor exemplar, quando a temática é a evocação nostálgica do passado perdido:³⁵⁸

³⁵⁷ CAMPRA, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996, p. 11.

³⁵⁸ Ver VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957, p. 118; ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 51-6 e p. 122-129; MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 196-8; GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 74-77; FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, T. III, p. 659; SALAS, Horacio. *El tango*. 4. ed. Buenos Aires: Planeta, 1999, p. 249-263; RIVERA, Jorge B. Cartografías urbanas del tango: los ámbito antagónicos y complementarios del tango. In: CHÁ,

Restos do passado



Liliana Barrios - Capa do CD



O bandoneón de Julio Pane

Ercilia Moreno (comp.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 161; CAMPRA, Rosalba, *op. cit.*. A íntegra das letras e gravações dos exemplos que se seguem estão disponíveis em: www.todotango.com.

Milonga Sentimental, de 1931, milonga com música de Sebastián Piana:

*Milonga pa' recordarte,
milonga sentimental.*

.....

*Milonga que hizo tu ausencia,
milonga de evocación.*

El Pescante, de 1934, tango com música de Sebastián Piana:

*¡Vamos!...
cargao con sombra y recuerdo.
¡Vamos!...
atravesando el pasado.*

Barrio de Tango, de 1942, tango com música de Aníbal Troilo:

*¡Barrio de tango, luna y misterio,
desde el recuerdo te vuelvo a ver!*

Ninguna, también de 1942, tango com música de Raúl Fernández Siro:

*Cuando quiero alejarme del pasado...
es inútil, me dice el corazón.*

Mi Taza de Café, de 1943, tango com música de Alfredo Malerba:

*La tarde está muriendo detrás de la vidriera
y pienso mientras tomo mi taza de café.
Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas,
las luces y las sombras del tiempo que se fue.*

Desde el Alma, de 1948, vals com música de Rosita Melo:

*Alma, si tanto te han herido,
¿por qué te niegas al olvido?
¿por qué prefieres
llorar lo que has perdido,
buscar lo que has querido,
llamar lo que murió?*

El Último Organito, de 1948, tango com música de Acho Manzi:

*Las ruedas embarradas del último organito
vendrán desde la tarde buscando el arrabal*

Sur, de 1948, tango com música de Aníbal Troilo:

*San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido [...] Nostalgia de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.*

Em todas essas letras de Manzi, o passado é evocado nostálgicamente, marcando a perda e a queda que a passagem do tempo implica, pela modernização do espaço urbano que altera as cenas do cotidiano. *El Pescante* evoca os antigos cocheiros, manejando carros movidos à tração animal; *El Último Organito*, os realejos acoplados a rodas e acionados por uma manivela que fazia rodar um cilindro, usados na difusão dos tangos no princípio do século, e que começaram a desaparecer na década de 1930; *Barrio de Tango* e *Sur* evocam as transformações no bairro proletário de Boedo, no centro-sul de Buenos Aires, onde o poeta viveu a juventude. A mudança nos próprios hábitos musicais e o abandono da milonga como forma musical e poética tradicional está em *Milonga Sentimental*. Em outros tangos, em perspectiva mais pessoal, a nostalgia é marcada pelas penas de amor – *Ninguna* e *Desde el Alma* – ou pelo desconforto existencial – *Mi Taza de Café*.

O professor e crítico literário Eduardo Romano, um dos primeiros a defender a inclusão do tango no cânone literário argentino e nos estudos acadêmicos, ao compilar, datar e estabelecer os textos de uma quantidade significativa de letras, adverte que “no hay ninguna duda de que el voluminoso y desigual corpus literario tanguero ha dejado huellas indelebles sobre el imaginario colectivo de los argentinos”.³⁵⁹ É certo que as letras de tango constituem um acervo rico para o estudo das representações coletivas, como as construídas em relação ao tempo histórico, e no qual essas

³⁵⁹ ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007, p. 19. [1991]

representações se explicitam de maneira mais direta. A poética do tango insiste no modo nostálgico de olhar para o passado, o que não implica dizer que o lamento pelo tempo perdido seja algo exclusivo da cultura *tanguera*, da população de Buenos Aires ou da sociedade argentina, mas a escolha e a reiteração da temática terminam alimentando um imaginário identitário que circunscreve um “caráter nacional argentino” em torno da nostalgia e da melancolia.

A poesia não esgota o tango como campo de estudo. A música, em sua feição instrumental, desprovida de texto, mas carregada de significações, também aponta formas de representação do passado histórico. Noções carregadas de temporalidade e percepção do processo histórico como continuidade, tradição, evolução, ruptura, modernização e crise, mencionadas nos diversos discursos sobre o tango, também frequentam os discursos do próprio tango, como as letras, e têm seus correspondentes na música em si. Curiosamente, mesmo os compositores considerados “modernos” ou “vanguardistas”, que, a princípio, por definição, olhariam para o futuro, também são marcados pela tendência a se debruçar sobre o passado, buscando nexos temporais com sua prática: o moderno como evolução e não como ruptura. É sob esta perspectiva que considero composições em que Astor Piazzolla, expoente da chamada vanguarda, dedica-se explicitamente ao passado *tanguero*, como quem busca ali sua própria identidade em mutação. Em seis delas, homenageia músicos de tango, que ele localiza no passado, mas que por representarem tendências “evolutivas”, ele assume como referências para sua concepção de tango e seu estilo de compor ou de interpretar. São elas: *Decarísimo*, *Vardarito*, *Retrato de Alfredo Gobbi*, *Tristezas de un Doble A*, *Suite Troileana*, *Pedro y Pedro*. Há uma sétima obra, a *Historia del Tango*, já mencionada no primeiro capítulo, e que não tornarei a comentar, cujo título aponta a relação óbvia com o passado histórico, na representação de um princípio evolutivo e de uma periodização para essa mesma história evolutiva.³⁶⁰

São tangos sem palavras, a não ser as que lhes servem de título. Servem também de chave de escuta, informando o ouvinte a respeito das intenções do compositor. As três primeiras composições homenageiam três violinistas, diretores de

³⁶⁰ Poderia somar à lista de retratos musicais compostos por Piazzolla, os tangos *Villeguita*, composto em 1947, em homenagem ao pianista de jazz e tango Enrique Villegas, e *Kicho*, de 1970, em que o retratado é o contrabaixista que atuara na orquestra de Troilo, e se juntara em 1961 ao Quinteto Nuevo Tango, de Piazzolla. Kicho já havia sido o inspirador de *Contrabajando*, composto por Piazzolla, em 1951, em parceria com Troilo. Por se tratarem de homenagens a músicos e estilos contemporâneos ao compositor, não os incluo nessa intenção de flagrar a relação de Piazzolla com referências do passado.

orquestras de tango identificados com a renovação: *Decarísimo* remete a Julio De Caro (1899-1980), cujo sexteto formado na década de 1920 é considerado um dos pontos de inflexão na história do tango, pela qualidade técnica dos instrumentistas e pelos efeitos obtidos na interpretação dada às partituras originais; *Vardarito* é Elvino Vardaro (1905-1971), que tocou com Piazzolla nos anos 50 e 60, e é, segundo Horacio Ferrer, “el mayor intérprete de violín del tango”, tendo dirigido um sexteto com Pugliese em 1929 e, entre 1933 e 1937, um sexteto “de vanguardia”, em que atuava Troilo, um dos renovadores da década de 1940; *Retrato de Alfredo Gobbi* nomeia Alfredo Gobbi (1912-1965), “el violín romántico del tango”, filho dos pioneiros das gravações e difusores do tango em Paris, Alfredo e Flora Gobbi, e que formou uma orquestra nos anos 40, seguindo a linha “decareana”, e em diálogo com os já mencionados Pugliese, Vardaro e Troilo.³⁶¹

Num depoimento ao jornalista Alberto Speratti, publicado em 1969, Piazzolla admite a relação: “yo vengo escuchando a De Caro desde pibe; mi viejo tenía discos de él, y reconozco que puedo tener algo de De Caro”.³⁶² Entende que sua geração foi “influida por De Caro, más que nada, en el sentido esencia, sabor, algo que a él le es propio: swing”, e confirma: “yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, es lo que le da el swing”.³⁶³ Ao dirigir sua própria orquestra entre 1946 e 48, Piazzolla pôde se dedicar com inteira liberdade à escolha do repertório. A escolha denuncia as predileções: cada compositor comparece com apenas um tema gravado, com exceção do próprio Piazzolla, com cinco, e De Caro, com outros cinco (*Orgullo Criollo*, *La Rayuela*, *Chiclana*, *Tierra Querida* e *Todo Corazón*). Entre 1955 e 57, Piazzolla dirigiu o Octeto Buenos Aires, com o qual gravou em 1957 duas obras suas, e uma seleção de vários compositores, dentre os quais aparece De Caro, com *Boedo*. Com o Quinteto, gravou, em 1961, *El Arranque*, composto pelo violinista. A partir daí, raramente voltaria a gravar obras de outros compositores.³⁶⁴

³⁶¹ Ver FERRER, Horacio. *El libro del tango, op. cit.*; e SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1966]

³⁶² SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 97.

³⁶³ *Idem*.

³⁶⁴ Ver SAITO, Mitsumasa. Discografía completa de Astor Piazzolla. In: BRUNELLI, Omar García (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008, p. 263-300. Há duas compilações com gravações da orquestra de 1946: *Astor Piazzolla y su Orquesta Típica. El Recodo*. CD. Buenos Aires: Magenta, s.d., e *Astor Piazzolla: los primeros años*. CD. São Paulo: Inter CD, 2004. O Octeto está em: *Astor Piazzolla: 1956-1957. Completo*. 2 CDs. Buenos Aires: Lantower, 2009. (Grandes

Quase vinte anos depois, em outro relato biográfico, transcrito por sua filha, Piazzolla narra o impacto que sentiu ao ouvir pelo rádio o sexteto de Elvino Vardaro, ainda nos anos 30: “ahí descubri una nueva manera de tocar el tango”.³⁶⁵ A Speratti havia dito que “Vardaro evolucionó mucho más que De Caro, no dejó nunca de estudiar”, e que “su orquesta es el punto culminante de la música de tango desde principios de siglo hasta la década del 40”.³⁶⁶ Em 1969, dizia também: “Gobbi, para mí, fue mucho más importante que Troilo; aprendí muchísimo de él”.³⁶⁷ Em 1990, pouco antes de morrer, num terceiro relato biográfico colhido pelo jornalista Natalio Gorín, confirmou esta última avaliação, dizendo que “Alfredo fue el padre de todos nosotros, los que hicimos el tango moderno”.³⁶⁸

Retrato de Alfredo Gobbi foi gravado ao vivo no Teatro Regina de Buenos Aires, em 1970. *Vardarito* estreou pouco depois da morte do homenageado, e foi gravado em 1972, com o Conjunto 9, uma ampliação do quinteto subsidiada pela Municipalidade de Buenos Aires. Em ambas, Piazzolla recria o sabor rítmico dos homenageados, mas sem dúvida os pontos marcantes das duas obras são os solos de violino, nos quais predomina o tom elegíaco, de homenagem fúnebre, em contraste com o clima sempre festivo de *Decarísimo*, que estreou na presença do homenageado.³⁶⁹

E agora os bandoneonistas: *Suite Troileana* foi escrita em 1975, pouco após a morte de Aníbal Troilo (1914-1975), figura central dos anos 40, que atravessaria as décadas seguintes e até a morte, sempre atuante. Apesar de ter mergulhado na cultura *tanguera* pelas mãos de Troilo, como bandoneonista de sua orquestra entre 1939 e 1944, Piazzolla o criticava por ter estacionado naquele mesmo estilo: “Troilo a mí no me enseñó nada, y eso que yo lo tuve a mano en su mejor época, porque desde entonces hasta ahora sólo se está repitiendo”.³⁷⁰ Mas reconhecia ter aprendido “su manera de

del Tango, 52). E o Quinteto: *Piazzolla... o no? Bailable y apiazolado*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica)

³⁶⁵ PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 98. [1986]

³⁶⁶ SPERATTI, A., *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 96.

³⁶⁷ *Idem*, p. 62.

³⁶⁸ GORIN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil, 1998, p. 100. [1990]

³⁶⁹ Para os dados das estreias de Piazzolla, ver AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002. Para gravações: *Retrato de Alfredo Gobbi: Astor Piazzolla y su quinteto: en vivo en el Regina*. CD. BMG Ariola Argentina, 1998 [1970]; *Vardarito: Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires*. Vol. 2. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1972] (Astor Piazzolla: Edición Crítica); *Decarísimo: Piazzolla interpreta a Piazzolla*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1961] (Astor Piazzolla: Edición Crítica)

³⁷⁰ SPERATTI, A. *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 62.

decir, la esencia pura que tenía para tocar el tango”.³⁷¹ Piazzolla já o havia homenageado em *El Gordo Triste*, que não incluí nesta seleção de tangos instrumentais, por se tratar de uma canção, com poesia de Horacio Ferrer. Nas quatro seções da *Suite Troileana*, Piazzolla representa os quatro amores de Troilo: *Bandoneón*, com um elegíaco solo de bandoneón à introdução; “el romántico encuentro musical de bandoneón y violín en *Zita*, y que según Astor refiere al último diálogo amoroso de Troilo y Zita [sua mulher], cuando la muerte hacía antesala”; *Whisky* e *Escolaso* (o jogo).³⁷²

Pedro y Pedro, de 1981, que não chegou a receber gravação comercial de Piazzolla, homenageia os bandoneonistas do sexteto de Julio De Caro, Pedro Maffia (1900-1967) e Pedro Laurenz (1902-1960), responsáveis pelo desenvolvimento da técnica de execução tanguística do bandoneón.³⁷³

Tristezas de un Doble A, gravada em 1971 pelo Conjunto 9, é uma referência ao bandoneón de marca Alfred Arnold, de fabricação alemã, o preferido pelos músicos de tango. Piazzolla a considerava uma de suas composições mais importantes.³⁷⁴ Explicando-a ao público de um concerto gravado ao vivo no Teatro Regina, em 1982, o compositor diz: “este es un tema donde yo recreo todos los bandoneonistas desde Laurenz, Maffia, ‘Pichuco’, hasta el presente”.³⁷⁵

Pelo artifício da intertextualidade, Piazzolla logra estabelecer uma conexão entre sua identidade estilística e as identidades daqueles compositores, intérpretes ou arranjadores que ele considerava dentre os principais renovadores do tango entre as décadas de 1920 e 1940. Curiosamente, o compositor não homenageou Pugliese explicitamente em nenhuma composição, a não ser que se tome a relação intertextual entre *Zum*, escrito originalmente para o Conjunto 9, e *La Yumba*, um dos tangos mais característicos de Pugliese, cujo título é uma onomatopeia para as acentuações empregadas por sua orquestra, um efeito muito utilizado por Piazzolla. *La Yumba*, ao lado de *Malandraca* e *Negracha*, compostos na década de 1940, foram

³⁷¹ *Idem*.

³⁷² A citação é de GORÍN, N. *Astor Piazzolla...*, *op. cit.*, p. 178.

³⁷³ Disponível em *Leopoldo Federico Trio: a Piazzolla*. CD. Buenos Aires: EPSA, 2001. A pedido de Piazzolla, o fac-símile do manuscrito, que se encontra em poder de Leopoldo Federico, foi reproduzido em GORÍN, N., *op. cit.*, p. 240-242.

³⁷⁴ Ver GORÍN, N., *op. cit.*, p. 81.

³⁷⁵ Transcrito da gravação de *Quinteto de Astor Piazzolla y Roberto Goyeneche: grabado en vivo – Teatro Regina mayo 1982*. Buenos Aires: BMG Ariola Argentina, 1996. “Pichuco” é um dos apelidos de Aníbal Troilo, também conhecido como “El Gordo”.

determinantes sobre o estilo rítmico de Piazzolla, sobretudo *Negracha*, reconhecida por ele como uma referência fundamental.³⁷⁶

Escolho a primeira das composições mencionadas, *Decarísimo*, para uma análise mais detida de como funciona o mecanismo intertextual como artifício empregado por Piazzolla para acessar o passado *tanguero*. A referência a De Caro, assumido como fonte para “la cosa rítmica, el sabor”, que dá ao tango “swing” ou “esencia”, conforme as palavras de 1969, aparece claramente nesta composição estreada em um programa de rádio, em 1961, e gravada em seguida, no primeiro disco de Piazzolla com o quinteto recém-formado. De Caro, que havia deixado de tocar e gravar, assistiu à estréia no auditório da Radio Splendid.³⁷⁷

O sexteto de De Caro seguia a formação típica da década de 1920, que dava ao tango um caráter de câmara: dois violinos, dois bandoneones, piano e contrabaixo. Piazzolla preserva esse caráter em seu quinteto, formado por bandoneón, violino, guitarra elétrica, piano e contrabaixo, e em algumas oportunidades demarcou esse limite entre uma abordagem de câmara e formações mais numerosas, com pretensões sinfônicas, como a que o próprio De Caro usaria nos anos 30.³⁷⁸

Em *Decarísimo*, o sabor “decareano” aparece no primeiro tema, rítmico, cromático e descendente, apresentado na gravação de 1961 em solo de bandoneón:



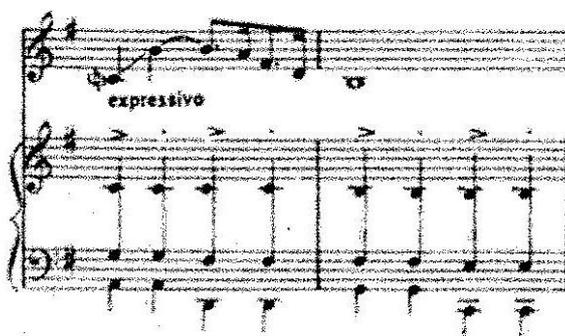
Decarísimo, fragmento do primeiro tema.

³⁷⁶ “Para Piazzolla, el pianista significó una influencia ineludible y, según declaró, su obra proviene en gran parte de Negracha, una de las composiciones fundamentales del autor de Recuerdo [Pugliese].” [Entrevista de Osvaldo Pugliese a Pablo Marchetti e Fernando Sánchez.] *La Maga*. Buenos Aires, Año I, n. 17, 6 mayo 1992, p. 24.

³⁷⁷ AZZI, M. S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 151.

³⁷⁸ Diz Piazzolla: “Julio forma su orquesta grande y el carácter de tango se diluye, parece más bien una banda, no es sinfonía ni tango, carece de sabor. Y eso ocurrió con muchas grandes orquestas que quisieron sinfonizar al tango. [...] Una cosa es escribir una sinfonía tanguera y otra ese híbrido, que no es ni una cosa ni la otra.” SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 97.

Contrastando com o caráter acentuado e destacado do primeiro tema, o segundo é melódico e ligado. Na gravação de 1961, é também apresentado pelo bandoneón, em diálogo com a guitarra. A entrada do violino acontece na repetição do segundo tema, em acentuação rítmica de milonga (em 3 3 2), e com um efeito percussivo difundido por De Caro, que os *tangueros* chamam de “lija” – um som raspado produzido com a fricção do arco sobre as cordas do violino após o cavalete, na região em que não apresentam afinação. Após a volta ao primeiro tema, um *rallentando* conduz à nova exposição do segundo, agora a cargo do violino, lírico e expressivo, valorizando o salto ascendente no início da melodia:



Decarísimo, início do segundo tema, para solo de violino.

Ouçõ na interpretação do Quinteto Nuevo Tango, de 1961, o diálogo intertextual com os gestos compositivos e interpretativos que marcaram o estilo de Julio De Caro, sobretudo levando em conta *Boedo*, composição do violinista.³⁷⁹ Além do caráter rítmico geral da obra, há semelhanças nos temas: na segunda seção, um solo de bandoneón rítmico, descendente e com início cromático, acompanhado na região grave do bandoneón (no teclado esquerdo, correspondendo à mão esquerda na partitura para piano), em desenho rítmico que leva à acentuação em 3 3 2, que viria a ser uma das marcas do estilo de Piazzolla:

³⁷⁹ Para *Decarísimo*: Piazzolla interpreta a Piazzolla. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1961] (Astor Piazzolla: Edición Crítica); para *Boedo*: Julio De Caro: 1926-1928. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009 (Colección 78 RPM); e também PIAZZOLLA, Astor. *Decarísimo*. Partitura para piano. Buenos Aires: EMBA, s.d.; e DE CARO, Julio. *Boedo*. Partitura para piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.d..



Boedo, duo de bandoneones (trecho).

Este tema rítmico e cromático é repetido em contraponto com um solo de violino, cuja melodia também se inicia expressivamente com um salto ascendente:



Boedo, início da terceira seção, com o canto no violino contraposto ao tema do bandoneón.

Boedo música é, na definição dada pelo autor na partitura editada, um “tango milonga”, gravado pelo próprio De Caro em 1928, por Pugliese em 1945, por Horacio Salgán em 1952, pelo Octeto de Piazzolla em 1957, e tem sua característica principal no apelo rítmico e percussivo.³⁸⁰ No verbete dedicado a Julio de Caro, em seu *Libro del Tango*, Horacio Ferrer, diz de *Boedo* que é “acaso la más representativa de sus

³⁸⁰ *Oswaldo Pugliese y su orquesta típica: instrumentales inolvidables*, vol. 2. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1999 (Reliquias); *Horacio Salgán y su orquesta típica*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1994. O “tradicionalista” Francisco Canaro também gravou a composição nos anos 40: *Quinteto Pirincho: tangos del tiempo viejo*, vol. 2. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 2000. (Reliquias)

composiciones”.³⁸¹ Para o poeta, historiador e acadêmico do tango, “es uno de los genuinos clásicos de la música porteña”, e ao mesmo tempo “el verdadero punto de partida del tango instrumental moderno”.³⁸²

Boedo tema esboça-se na dedicatória: “dedico este pequeño recuerdo a mis compañeros de infancia, los muchachos del barrio de Boedo”. Boedo é uma longa avenida que corta Buenos Aires no sentido Norte-Sul, e também um bairro que “forma parte por derecho propio de la cartografía imaginaria del ‘Sur’ tanguero”, no qual “predominan las marcas políticas de la izquierda incipiente y del radicalismo de raíz popular, conspirativa y abstencionista”.³⁸³ Segundo Jorge Rivera, nos anos 20 o bairro é o âmbito por excelência das reivindicações anarquistas, com uma produção cultural ligada aos grupos filodramáticos, às bibliotecas operárias, aos “centros de resistência” libertários, ao Teatro Boedo e às salas de cinema.³⁸⁴ Boedo é também a referência de uma rivalidade literária, que teria ocorrido na década de 1920: a “literatura proletária”, de conteúdo social, de escritores engajados, reunidos em torno das oficinas da revista *Claridad*, situada na rua Boedo – o “grupo Boedo” – e o cultismo estético e vanguardista do “grupo Florida”, em alusão ao escritório da revista *Martín Fierro*, localizado na famosa rua do centro de Buenos Aires.³⁸⁵

Boedo poesia completa o tema. A letra, escrita por Dante A. Linyera para o tango de Julio De Caro, identifica o bairro com o tango e a “mala vida”:

*Sos barrio del gotán y la pebeta,
el corazón del arrabal porteño,
cuna del malandrín y del poeta,
rincón cordial,*

³⁸¹ “Julio De Caro”, in: Ferrer, H. *El libro del tango...*, op. cit., T. II, p. 275.

³⁸² “Boedo”, in: *idem*, p. 126.

³⁸³ RIVERA, Jorge B. Cartografías urbanas del tango: los ámbitos antagónicos y complementarios del tango. In: CHÁ, Ercilia Moreno (comp.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 155.

³⁸⁴ *Idem*, p. 156.

³⁸⁵ A rivalidade pode ser matizada pelo fato de que alguns autores circulavam pelos dois ambientes e publicavam nas duas revistas. Sobre o tema Boedo-Florida, ver SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 211-260 [1983]; LAFFORGUE, Jorge. La literatura: el naturalismo y los vanguardistas. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. 2. ed. ampliada y actualizada. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 149-157 [1983]; ROSA, Claudia. La literatura argentina durante los gobiernos radicales. In: FALCÓN, Ricardo. *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 391-433 (Nueva historia argentina, t. VI); GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006, p. 194-281.

*la capital del arrabal.*³⁸⁶

Dante A. Linyera é pseudônimo de Francisco Bautista Rímoli (1903-1938), poeta, humorista e jornalista, fundador em 1928 de *La Canción Moderna*, revista dedicada ao tango e à cultura anarquista, autor de versos lunfardos, misto de anarquismo literário e exaltação do *lumpen*. O trocadilho que lhe serve de pseudônimo apoia-se no termo lunfardo “linyera”, vagabundo, e já adianta a crítica ao cultismo literário, confirmado pela última estrofe da letra de *Boedo*:

*¿Qué quiere hacer esa fifí Florida?
¡Si vos ponés tu corazón canyengue,
como una flor en el ojal prendida,
en los balcones
de cada bulín!*

Como poesia, os versos de Linyera talvez não sejam grande coisa, o que explica o maior interesse pela composição em sua forma instrumental – nem o próprio De Caro gravou a letra –, mas as associações ao título *Boedo* só seriam fortalecidas. O “extra-musical” aqui ilustra o “musical”. *Boedo* é um “tango milonga”, isto é, de caráter rítmico e instrumental, conforme a indicação na partitura editada para piano. Ferrer vê um interesse especial em sua segunda parte, “de tipo canyengue, apta ésta por su tema y por sus acentuaciones, para el enriquecimiento percusivo”.³⁸⁷ Na interpretação do tango, *canyengue* é o efeito rítmico obtido por golpes percussivos em contratempo nas cordas, teclados ou caixas de ressonância, parte do “swing” a que se referia Piazzolla. Replica-se na dança e até na maneira de caminhar, quebrada. Há na interpretação do sexteto de Julio De Caro, sobretudo na acentuação rítmica e na forma como ele desenha os temas ao violino, em portamentos, acentuações, *rubatos*, que lembram o andar “hamacado”, entre requebrado, oscilante e desleixado, dos “compadritos”. É um repertório gestual, absolutamente distante de uma abordagem “erudita” da partitura, associado identitariamente àquele ambiente “arrabalero” de que o bairro de Boedo torna-se um ícone para o tango. A música fala mais do que o texto.

³⁸⁶ LINYERA, Dante A. *Autobiografía rasposa y otros poemas*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1979, p. 132-133.

³⁸⁷ FERRER, H. “Boedo”, in: *El libro del tango, op. cit.*, p. 126. Ver também o verbete “Canyengue”.

Curiosamente nem De Caro nem Linyera nasceram ou viveram em Boedo. Para a cultura *tanguera*, o personagem símbolo de Boedo é o poeta e dramaturgo anarquista, que ali viveu, José González Castillo, autor de *Organito de la Tarde*, com música de seu filho, Cátulo Castillo. A mitologia do bairro estará completa com os amigos de juventude de Cátulo e também moradores do bairro: Sebastián Piana e Homero Manzi. Este evocará o *Organito de la Tarde* com *El Último Organito*, composto em parceria com seu filho, Acho Manzi. Além de poetas libertários e compositores, dali sairão tangos, conformando um mito literário e *tanguero*, que a composição de Julio De Caro antecipa, e o sistema referencial e intertextual dos tangos reitera.³⁸⁸ Impossível não traçar o nexos entre o *Boedo* de De Caro e Linyera, de 1928, e o *Sur* de Troilo e Manzi, de 1948, cuja letra refere-se ao bairro contíguo de Pompeya, atravessado pela avenida Boedo: “San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido / Pompeya y más allá la inundación”. Depois virão *El Corazón al Sur* (1975), de Eladia Blásquez, e *Vuelvo al Sur*, tema do filme *Sur* (1988), com versos de Fernando Solanas e música de Piazzolla. É curioso como Piazzolla, no momento em que afirma um distanciamento em relação aos temas clássicos do tango – o arrabal e seus compadritos –, no afã de expressar uma Buenos Aires moderna, dos anos 60, termine trazendo o antigo arrabal e seus compadritos para dentro de sua música, ao eleger uma referência tão carregada de nostalgia pelo passado.

³⁸⁸ Ainda em 1928, o mesmo Dante A. Linyera escreverá versos para *Florida de Arrabal*, tango de Ricardo Luiz Brignolo: “Boedo, Boedo, / la calle de todos, / la alegre Florida / del triste arrabal”. LINYERA, Dante A. *Autobiografía rasposa...*, op. cit., p. 134-135. Enrique Cadícamo escreverá também os versos de *Boedo y San Juan*. Na mesma linha são os citados *Barrio de Tango* e *Sur*, de Homero Manzi.

IDENTIDADES EM CRISE

II - Lo que Vendrá

“La revolución piazzolleana”

En aceras y calzadas se mezcla y confunde aquello radiante que emanan objetos y seres bajo la apariencia de un movimiento cada vez más acelerado, que pugna y forcejea por correr. La calma y la inmovilidad quedan para los umbrales. La ciudad se convierte en pista de incesante tráfico; máquinas y pasajeros van arrastrados como partículas metálicas por trombas de electricidad. Esta mole infinitamente complicada y viva está en perpetua agitación: hombres, vehículos y hasta objetos inánimes se diría que andan por una necesidad intrínseca de andar.

Ezequiel Martínez Estrada, *La Cabeza de Goliath*, 1947.³⁸⁹

Buenos Aires era ciento por ciento tango en el 40; el tango bailable, el tango canción, los creadores de letras de músicas, los orquestadores. Fue la época de oro, que duró hasta el 55. Cosa muy curiosa, con la caída de Perón el tango también cae. Tiene algo que ver, mucho que ver. Empieza ya la invasión de la música extranjera y a cambiar todo. Hubo una total caída, casi una desaparición del tango en 1955, hasta el 65 ó 66. A partir de entonces empezaron ya las cosas nuevas. Con nosotros, con los conciertos, el auge del público, los discos.

Astor Piazzolla, 1973.³⁹⁰

“La revolución piazzolleana”

Em novembro de 1951, Perón foi reeleito para mais um mandato, com cerca de dois terços dos votos, e contando agora com o voto das mulheres mobilizado a seu favor, a partir de uma militância feminina estritamente comandada por Eva. Pouco antes, Piazzolla havia composto um tango, ao qual pretendia denominar *Lo que Vendrá*: “debido a una prohibición en vista de unas elecciones próximas, debía llamarlo *Contratiempo*, nuevo título que le puse en vista de la dificultad que había tenido. Luego escribí otro tango con el nombre del primero: *Lo que vendrá*”.³⁹¹ *Contratiempo* seria gravado em 1952 pela orquestra de Aníbal Troilo, em arranjo do próprio compositor.³⁹² Piazzolla o gravaria em 1958, com o quinteto J-T (Jazz-Tango), em Nova York, e não voltaria ao tema. Melhor futuro teria *Lo que vendrá*, editado em 1954, e gravado neste

³⁸⁹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/CEAL, 1968, p. 22.

³⁹⁰ PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista.] *Marcha*. Montevideo, 15 jun. 1973, transcrito em *Tanguedia*. Revista Cultural de Tango. Montevideo, ano 2, n. 6, ago. 2005, p. 37-8.

³⁹¹ PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista] In: BENARÓS, León. *7 para el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 71. Não são conhecidas as circunstâncias exatas desse caso, relatado por Piazzolla nessa entrevista, concedida em 1963.

³⁹² Disponível em *Aníbal Troilo, 1952*. Archivo “TK” vol. 2. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009.

mesmo ano pela orquestra Francini-Pontier. Troilo também o registrou em 1957 e em 1963. O próprio compositor o gravaria cinco vezes em apenas oito anos: em 1956, com o Octeto Buenos Aires; no mesmo ano, com bandoneón, piano e orquestra de cordas; em 1957, no Uruguai, repetindo esta última formação com a Orquesta de Cuerdas del SODRE (Servicio Oficial de Radiodifusión del Estado); em 1961, com o Quinteto Nuevo Tango; e em 1963, com o Nuevo Octeto, formado como ampliação do Quinteto.³⁹³ Na contracapa do LP de 1963, Piazzolla diz ter tido que “superar ideas anteriores”, por se tratar do décimo primeiro arranjo realizado sobre a composição.

O anúncio do futuro, ao nomear *Lo que Vendrá*, está presente também nos títulos de vários discos de Piazzolla: com o Octeto Buenos Aires, em 1956 e 57, grava *Tango Progresivo* e *Tango Moderno*; o disco gravado com a orquestra de cordas do SODRE, em 1957, leva o nome da própria composição: *Lo que Vendrá*; com a outra orquestra de cordas, grava em 1957, *Tango en Hi-Fi*, em que a referência à nova técnica de gravação sugere o caráter moderno. Com o Quinteto Nuevo Tango, grava em 1962, *Nuestro Tiempo*, e, em 1963, *Tango para una Ciudad*. Com o Nuevo Octeto, em 1963, *Tango Contemporáneo*. E, em 1971 e 72, com o Conjunto 9 ou Noneto, grava dois volumes de *Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires*. O “tango nuevo” era a contrapartida de uma Buenos Aires em transformação; daí as referências à cidade, igualmente indicativas da modernidade. Além das expressões que nomeiam os discos, a fórmula anunciadora de *Lo que Vendrá* indica algo comum a outros títulos de Piazzolla, coerentes com a intenção de estar à frente de seu tempo: *Prepárense*, de 1950, ou *Michelangelo 70*, que, apesar do título, é de 1969. Vejo uma coincidência com o observado pelo filósofo Eduardo Pellejero, ao analisar a poética de Horacio Ferrer: em lugar de olhar para o passado, e afirmar a melancolia habitual no tango, o poeta desenvolve o que o autor chama de “motivo de la exhortación”, um convite a ser seguido, como na *Balada para un Loco* – “volá conmigo ya, vení, volá, vení!” – e em *Vamos, Nina* – “Vamos, Nina! / Corramos, mi vieja, corramos” –, ambas em parceria com Piazzolla.³⁹⁴

³⁹³ Disponíveis em *Astor Piazzolla: 1956-1957. Completo*. 2 CDs. Buenos Aires: Lantower, 2009. (Grandes del Tango, 52); *Piazzolla interpreta a Piazzolla*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1961] (Astor Piazzolla: Edición Crítica); e *Tango Contemporáneo: Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto*. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica) [1963]

³⁹⁴ Ver PELLEJERO, Eduardo. Horacio Ferrer, el poeta de la redención. In: CONDE, Oscar (org.). *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003, p. 170.

Mas além dos títulos e das letras, Piazzolla representa essa projeção temporal por meio do discurso musical. É algo que se pode depreender também da introdução de *Lo que Vendrá*, elaborada sobre material extraído do segundo tema – o *tristemente* da partitura editada para piano: um tema iniciado por relação de 9ª maior entre o baixo (mi) e a voz superior (fá#), sobre base harmônica na tônica de mi menor, e apresentado como melodia de acordes em sequência cromática descendente, que eleva a tensão até o âmbito de um trítono, para distensionar e avançar rumo à resolução:³⁹⁵

Lo que Vendrá, introdução.

Dito de forma menos técnica, trata-se de uma harmonia rica e incomum no tango. Tão incomum que Diego Fischerman e Abel Gilbert escutam ali ressaibos de Debussy – provavelmente o tema, também cromático e também percorrendo o âmbito de um trítono com que o compositor francês abre seu *Prélude à l'après-midi d'un faune*, espécie de “ponto de partida” para a música moderna, no entender de Paul Griffiths.³⁹⁶ Piazzolla devia mesmo atribuir um sentido todo especial a essa introdução, a julgar pelas diversas formas como a trabalhou nos arranjos gravados, especialmente nas versões com o Octeto e com o Quinteto, pelo destaque dado ao violino solista, antes de apresentar o tema. Mas o anúncio que ela parece conter é sonorizado também pela seção rítmica e impulsiva, cuja reiteração obstinada acabaria se convertendo numa das marcas do estilo que o compositor firmaria posteriormente, mas já plenamente realizado aí.

³⁹⁵ PIAZZOLLA, Astor. *Lo que Vendrá*. In: *Album Astor Piazzolla y sus tangos*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn Intersong. © 1954.

³⁹⁶ Ver FISCHERMAN, Diego, GILBERT, Abel. *Piazzolla, el mal entendido: un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, p. 137; e GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 7. Como toda percepção tem seu grau de abertura, também é possível ouvir ali a *Canção da Índia*, do compositor russo Rimsky-Korsakoff, influência marcante sobre Debussy e professor de Stravinsky. Ali também há uma curva melódica cromática, descendente, embora no âmbito de uma quinta justa, não de um trítono.

Situemos Piazzolla: sua formação musical, sua inserção crítica na cultura *tanguera*, e o contexto artístico-cultural e político-ideológico da Argentina entre as décadas de 1940 e 60. Nascido em Mar del Plata, em 1921, em uma família de origem italiana, Piazzolla viveu parte da infância e da adolescência em Nova York, onde teve o primeiro contato com a música – as primeiras lições, os discos do sexteto de Julio De Caro pertencentes ao pai, o contato com Carlos Gardel, o interesse pelo jazz. Após retornar com a família ao país natal, transferiu-se para Buenos Aires em 1938, já decidido a ser um músico de tango.³⁹⁷ No final do ano seguinte, entraria para a orquestra de Aníbal Troilo, que lhe pôs no centro do movimento *tanguero* e da “renovação” dos anos 40, a “década de oro” do tango. Em abril de 1944, deixou Troilo, juntamente com o cantor Francisco Fiorentino, o pianista Orlando Goñi, e o violinista Hugo Baralis, para formar uma nova orquestra que acompanhasse o cantor, e da qual seria o arranjador. Com o afastamento de Goñi, torna-se o diretor do novo conjunto. Já separado de Fiorentino, entre 1946 e 1948, teve sua própria orquestra, sentindo-se totalmente livre, para buscar seu próprio estilo. Com Troilo, dá-se a formação *tanguera* de Piazzolla. Paralelamente, entre 1940 e 1945, o jovem bandoneonista desenvolve outra formação e ambição, a de se tornar um compositor “erudito”, estudando harmonia, análise, contraponto e composição com Alberto Ginastera (1916-1983).³⁹⁸

Ao dissolver a “Orquesta del 46”, Piazzolla vive uma espécie de crise identitária: mantém o bandoneón encerrado no guarda-roupas, e sobrevive do trabalho como compositor de música para cinema e arranjador para as orquestras de Troilo, José Basso, Osvaldo Fresedo, Francini-Pontier e Pugliese; compõe tangos para que outros

³⁹⁷ O relato biográfico de Piazzolla está construído em relatos dele próprio transcritos por outros, e sistematizado em uma biografia e um documentário. Ver SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969; PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2005 [1987]; e GORIN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil, 1998 [1990]; AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002 [2000]; DIBB, Mike (prod. e dir.) *Tango Maestro, In: Astor Piazzolla in Portrait*. DVD, BBC, 2004. Para estudos críticos de sua obra, ver KURI, Carlos. *Piazzolla: la música límite*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997 [1992]; GARCÍA BRUNELLI, Omar (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008; FISCHERMAN, Diego, GILBERT, Abel. *Piazzolla, el mal entendido: un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

³⁹⁸ Apenas cinco anos mais jovem que Piazzolla, Ginastera estava na primeira fase de sua trajetória como compositor, seguindo uma tendência nacionalista, e embebido em Bartok, Stravinsky e Falla, e partiria para os EUA, para um período de estudos com Aaron Copland, entre 1945 e 1947, retornando à Argentina, onde funda o Conservatório de Música y Arte Escénico de La Plata. Ver URTUBEY, Pola Suarez. *Alberto Ginastera en 5 movimientos*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1972. Em 1969, Piazzolla diria ao jornalista Alberto Speratti: “a Ginastera se lo debo todo. Él fue mi verdadero maestro; me enseñó armonía, me enseñó a escribir, influyó en mí. Me enseñó todo de nuevo, como si yo no hubiera estudiado nada, porque, realmente, nada servía de todo lo aprendido hasta entonces. Teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación; en fin todo.” SPERATTI, A. *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 59.

toquem, e música de concerto, que lhe rende prêmios de composição. Em 1953, estreia no Teatro Enrique Santos Discépolo, em Buenos Aires, o espetáculo musical *El Patio de la Morocha*, auspiciado pela Secretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, com libreto de Cátulo Castillo, música de Aníbal Troilo e orquestração de Piazzolla. O espetáculo ficaria dois anos em cartaz. Também em 1953, Piazzolla obtém o primeiro lugar no Concurso Fabien Sevitzyk com *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos*, obra que inclui dois bandoneones e uma “lija”, especialmente confeccionada, e que traz reminiscências do tango imersas na massa sinfônica.³⁹⁹ Em 1954, sua *Sinfonietta* é premiada pelo Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires. A acolhida da obra sinfônica o estimula a buscar aperfeiçoamento em Paris. Ali, tem aulas de análise, contraponto e composição com Nadia Boulanger (1887-1979), amiga e admiradora da obra de Stravinsky.⁴⁰⁰

Em vários relatos, o compositor salientou o papel da professora francesa, ao resolver sua crise identitária do compositor, reorientando-o ao tango: “fue la que me puso en el camino, la que me hizo descubrir al verdadero Piazzolla, la que terminó con mi confusión”, disse em depoimento colhido por Natalio Gorín, em 1990, pouco antes de sofrer o acidente cerebral que o levaria à morte quase dois anos depois.⁴⁰¹ Ao retornar de Paris, em 1955, depois de meses de estudo com Boulanger, Piazzolla funda o Octeto Buenos Aires, inovador mas inviável economicamente, e que dissolveria em 1958. Desiludido, tenta a sorte em Nova York, onde forma o quinteto Jazz-Tango, ou J-T, outro insucesso que rotula como “uno de mis pecados capitales”.⁴⁰² Em 1959, sob a notícia da morte do pai, compõe *Adiós Nonino*, sua obra mais tocada e gravada.⁴⁰³ Vivendo nova crise artística e existencial, decide recomeçar em Buenos Aires, formando o Quinteto Nuevo Tango, em 1961, que, a partir de 1963, alternaria com o Nuevo Octeto. Em 1968 estrearia a “operita” *María de Buenos Aires*, escrita em parceria com Horacio Ferrer, e no ano seguinte, teria seu primeiro sucesso comercial, a *Balada para un Loco*, segundo prêmio num festival da canção realizado em Buenos

³⁹⁹ A obra é hoje conhecida como *Sinfonía Buenos Aires*. Há uma versão disponível pela Nashville Symphony Orchestra, sob regência de Giancarlo Guerrero pelo selo Naxos: *Piazzolla: Sinfonía Buenos Aires*. Naxos, 2009.

⁴⁰⁰ Boulanger defendia o que se costuma chamar de tendência “neoclássica” ou “nova objetividade”, em oposição às tendências representadas por Schoenberg, Messiaen e Boulez. Orientou vários compositores norte-americanos, desde Fontainebleau, num conservatório formado pela cooperação entre França e EUA, após a I Guerra Mundial, e também em seu exílio nos EUA, durante a ocupação de Paris pelas tropas nazistas. Ver FISCHERMAN, D., GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 111-117.

⁴⁰¹ GORÍN, N. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*, op. cit., p. 65.

⁴⁰² SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 77.

⁴⁰³ Nonino é Vicente Piazzolla, pai de Astor, na forma pela qual os filhos deste se referiam ao avô.

Aires. Entre 1971 e 1972, formaria o Conjunto 9, ou Noneto, mantido com apoio da Municipalidade de Buenos Aires. Suspenso o apoio e inseguro com a situação política e artística do país, sofre um infarto em 1973 e, no ano seguinte, aceita proposta de um produtor italiano, trocando Buenos Aires por Roma.

A articulação entre o músico e o contexto histórico, no contraponto entre a história de vida de Piazzolla, a história do tango e a história política e social argentina, me permite tangenciar a problemática dos tempos históricos, na interseção entre o “tempo dos eventos” e o “tempo das estruturas”. Dessa interseção nasceu a própria motivação para desenvolver este capítulo, centrado no tema da crise do tango, partindo das considerações do semiólogo italiano Gino Stefani a respeito do problema da incomunicabilidade da vanguarda musical representada pelo atonalismo expressionista de Arnold Schoenberg – desenvolvido em Viena, entre a virada de século, a Guerra de 1914 e a década de 1920 –, que lhe permite falar de uma “música em crise e, ao mesmo tempo, música da crise”.⁴⁰⁴ A recepção à música de Schoenberg oscila entre realçar a responsabilidade do compositor, ao inventar um mundo musical próprio e em crise, ou concentrar a crise na própria experiência social e cultural, cabendo ao compositor apenas exprimi-la. De um lado, a convicção de que “a música se limita a funcionar como uma metáfora que reflete ou espelha simplesmente a realidade, ou seja, a crise”, e, de outro, a convicção de que “a música é uma produção que se acrescenta às produções sociais existentes e que também contribui, por sua conta, para criar a crise”.⁴⁰⁵

Essas reflexões me servem para orientar a discussão sobre o papel do “nuevo tango” de Piazzolla e as reações a este, no entrelaçamento entre a crise estética indicada pela renovação do tango que o compositor propõe e a crise política e social que se segue à queda de Perón, em 1955, e se aprofunda ao longo da década e já entrados os anos 60. No campo minado que é o debate cultural das décadas de 1950 e 60, o caráter identitário e político do tango funciona como um detonador. A crise de 55, marcada como um processo de “desperonização”, coincide com a volta de Piazzolla e a polêmica em torno das inovações com que o compositor marca a diferença com o tango “tradicional”. Dentre as pedras de escândalo, a formação do Octeto Buenos Aires em 1955 abriga a guitarra elétrica e um diálogo com o jazz.

⁴⁰⁴ STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 104.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 105.

Em 1963, perguntado pelo jornalista León Benarós sobre qual teria sido seu primeiro “impacto como compositor”, Piazzolla recorda o arranjo que fez de *Inspiración*, de Peregrino Paulos, gravado por Troilo em 1943. Troilo regravaria o mesmo arranjo em 1951 e em 1953. Diz Piazzolla que “resultó una cosa nueva, revolucionaria”, cuja inovação caracteriza pelo emprego de um solo de violoncelo: “jamás se había escuchado un solo de cello con contrapunto de violín en una orquesta típica. A *Pichuco* le gustó mucho, aunque me sacaba no poco de mis audacias con la goma de borrar, porque no quería cosas muy atrevidas...”⁴⁰⁶

Na biografia, um tanto romanceada, do compositor, escrita em 1987 por sua filha, a escritora Diana Piazzolla, há outro relato acerca desses arranjos feitos para Troilo, que a autora reproduz entre aspas, e que é mais pitoresco e, provavelmente, mais fantasioso. Inicialmente, há uma referência a um arranjo para *Azabache*, candombe de Francini e Stamponi, para um concurso na Radio El Mundo, para o qual Piazzolla teria dito que “pretendía convertir ese arreglo en la *Consagración de la Primavera*, de Stravinski”, introduzindo “violines haciendo escalas ascendentes, algo de contrapunto. Era novedoso”. Troilo não teria gostado muito, mas a orquestra obteve o prêmio. Em seguida, Piazzolla fala do arranjo de *Inspiración*, dizendo que “nadie bailó en el club aquella noche de carnaval. [...] Las parejitas se paralizaron. Algunos se acercaron al palco para escuchar, otros dieron media vuelta y se fueron”.⁴⁰⁷ E prossegue o relato:

*Con otro arreglo, Chiqué, ocurrió algo parecido. [...] En los bailes nos silbaron, hasta nos tiraron con cosas. Al día siguiente me preguntaron: ‘¿qué tal te fue?’ Yo les contesté: ‘Fantástico. Ahora soy importante, casi nos tiran con las mesas’. Yo quería escandalizar, divertirme, y lo conseguía. [...] Un día empecé a cansarme de Troilo y de sus retos. De las mil notas que escribía, él me borraba seiscientas. Además, en esa época todavía se tocaba por intuición y yo escribía todo. Obligaba a los músicos a leer, a estudiar y eso me los puso a todos en contra. Me odiaban. Troilo me lo advirtió una noche, mi última noche con él, en 1944.*⁴⁰⁸

A crer nas transcrições da filha, nota-se um nítido desejo de Piazzolla de construir uma memória em torno de si como herói contestador da tradição e escandaloso

⁴⁰⁶ BENARÓS, León. Astor Piazzolla: cuatro pasos en las nubes, pero auténtica representatividad de la porteña, convulsiva y conflictiva Buenos Aires de hoy. Nada para los pies del bailarín. In: *7 para el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 72.

⁴⁰⁷ PIAZZOLLA, D. *Astor*, op. cit., p. 139.

⁴⁰⁸ *Idem*.

inovador. A referência a Stravinsky e à *Sagração da Primavera* não é casual. No último registro de suas memórias, em 1990, dirá que: “en mis estudios con Alberto Ginastera, la partitura de *La Consagración de la Primavera* había sido obra de cabecera”.⁴⁰⁹ São conhecidas as narrativas que dão conta do escândalo provocado pela estreia dessa significativa obra de Stravinsky, coreografada por Nijinsky para os *Ballets Russes* de Diaghilev, no Théâtre des Champs-Élysées, em 1913, que teria deflagrado assobios, gritos e talvez alguns tapas trocados na plateia.⁴¹⁰

É difícil crer no relato de Piazzolla, em que algo semelhante tivesse acontecido no cabaré, com objetos voando em direção aos músicos no palco, versão inclusive contraditória com a queixa contra a borracha de Troilo. O diretor da orquestra, tão cioso do caráter “bailable” dos arranjos que seus colaboradores lhe entregavam, não teria deixado passar um exemplar tão arriscado. Há uma versão de *Chiqué*, arranjada por Piazzolla e gravada por Troilo em 1944 e novamente em 1952, e o próprio Piazzolla gravaria esse tango de Ricardo Brignolo com o Quinteto em 1961, num disco rotulado como “bailable y apiazolado”. Uma audição comparativa das gravações revela tratar-se da adaptação do mesmo arranjo para o conjunto reduzido de Piazzolla. A menos que Troilo tenha sido inclemente com o arranjo, ao gravar, e que o próprio arranjador tenha enfim se contentado com o resultado, nada nas gravações sugere o escândalo ou a impossibilidade à dança. É um arranjo a todo efeito *troileano*, com o sempre esperado solo de bandoneón, feito na medida certa, para Troilo extrair o *rubato* e o *vibrato* que marcavam seu estilo interpretativo. Até isso é mantido no arranjo gravado em 1961, e o bandoneón de Piazzolla soa absolutamente *troileano*, ainda que com o aditamento de seu próprio *fraseado* e ornamentações características. De toda forma, registro que a data da primeira gravação do arranjo por Troilo – março de 1944 – corresponde, de fato, ao último mês de Piazzolla na orquestra.⁴¹¹

⁴⁰⁹ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 119.

⁴¹⁰ “La noche del estreno fue una de las más escandalosas de la historia musical moderna; la revolucionaria partitura desencadenó un enorme disturbio. La gente ululaba, gritaba, se abofeteaba, y estaba convencida de que lo que oía constituía una blasfema tentativa de destruir la música como arte” (MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Marymar, 1975, p. 165); ver também GRIFFITHS, Paul. *A música moderna...*, op. cit., p. 38-42; para uma tentativa de desmistificar esses relatos, ver EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 25-34.

⁴¹¹ A gravação de 1944 está disponível em *Tres Amigos (1944): Aníbal Troilo y su orquesta típica con Alberto Marino y Francisco Fiorentino*. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004 (Troilo en RCA Victor Argentina).

A versão narrada por Speratti, em 1969, a partir do depoimento de Piazzolla, dava uma justificativa diferente para a saída do compositor da orquestra de Troilo. Diz o jornalista que Piazzolla “busca como cómplices a Baralis, Goñi e [o bandoneonista] Rodríguez, para recuperar la adolescencia”: “el Gordo nos echó a Baralis y a mí porque yo pasé al lado de él y para saludarlo lo cachetié en la mejilla y le puse pica-pica, un poco antes de empezar la función en el cabaret. Fue un lío. Nos tomó después, pero al mes nos echó de nuevo”.⁴¹² Há muitos relatos, e não só do compositor, que dão conta das brincadeiras, algumas de extremo mau gosto, como provocar explosões nos banheiros do cabaré, ou lançar foguetes nas salas reservadas onde os clientes mantinham encontros íntimos, e outras dirigidas a seus companheiros de trabalho, ao longo de toda a vida.⁴¹³ A crer nesses relatos, teria sido sua genialidade algo infantil – que faz lembrar o Leonardo da Vinci de Freud ou o Mozart de Norbert Elias – e não as diferenças estéticas que teriam azedado as relações entre os dois.

Apesar do relato publicado em 1969, Piazzolla insistiu diversas vezes na versão do conflito motivado pela “goma de borrar” de Troilo, isto é, pelas interferências do diretor da orquestra em seus arranjos. Ao longo de décadas, além de Piazzolla, Troilo contou com diversos arranjadores, todos representativos da tendência inovadora: Héctor Artola, Argentino Galván, Ismael Spitalnik, Oscar de la Fuente, Alberto Caracciolo, Eduardo Rovira, Emilio Balcarce, Julián Plaza, Héctor Stamponi e Raúl Garelo. E voltaria a contar com Piazzolla como arranjador na década de 1950.⁴¹⁴ Quando em 1951 morreu Homero Manzi, e Troilo compôs *Responso*, em sua homenagem, foi a Piazzolla que lhe ocorreu encomendar o arranjo, para tocar e gravar. E o mesmo para o espetáculo *El Patio de la Morocha*, estreado em 1953. A borracha teria desaparecido entre uma década e outra ou Piazzolla teria aprendido a se adequar às exigências que tipificava como comerciais? Num artigo publicado em *Todo es Historia*, em edição em homenagem a Troilo, Matías Bauso diz que “es muy conocida la anécdota de la goma

⁴¹² SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 61.

⁴¹³ Ver AZZI, M.S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 77-78; e MALVICINO, Horacio. *El tano y yo*. Buenos Aires: Corregidor, 2008, passim.

⁴¹⁴ Entre 1943 e 1967, Troilo gravou 28 arranjos de Piazzolla, incluindo nove composições de autoria deste. São oito arranjos gravados quando Piazzolla integrava a orquestra de Troilo, entre 1943 e 44, um em 1945, 16 no período em que estava sem orquestra, entre 1949 e 1954, sendo seis composições do próprio Piazzolla; e por fim mais três composições suas, *Lo que Vendrá*, em 1957, *Adiós Nonino*, em 1966, e *Verano Porteño*, em 1967. É digna de nota a predominância de versões instrumentais sobre apenas sete cantadas. Informações obtidas de GIUSEPPE, Ángel. Comunicación Académica n. 1411, de 24 de agosto de 1997. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1997. Ver a lista completa em anexo.

de borrar o de la Gillette; todos sus arregladores se encargaron de difundirla”.⁴¹⁵ Não haveria em Troilo necessariamente um gesto de desaprovação, mas um ajuste para assegurar a unidade estilística, diante de tantos arranjadores diferentes. Esta, aliás, era uma marca do alto potencial comercial do tango nos anos 40: a necessidade de que cada orquestra tivesse um “som” que a individualizasse perante o público. Sem dúvida, Piazzolla, impulsionado pelas inquietações de jovem aprendiz de compositor, desejava ter o seu próprio, e com o tempo construiu a versão biográfica, entre romântica – o “gênio incompreendido” – e modernista – o “vanguardista revolucionário”. Troilo, poucos anos mais velho do que Piazzolla, com a sabedoria boêmia construída em anos de noite *porteña*, o compreendeu como ninguém, quando lhe pôs o apelido de “Gato”. Não havia forma melhor de caracterizar aquele espírito inquieto, imprevisível, independente, capaz, como um gato, da mesma alternância súbita entre agitação ameaçadora e doçura patética, refletidas, aliás, em sua própria música.

Voltando aos relatos autobiográficos de Piazzolla, o compositor repete o tema do escândalo stravinskiano, ao narrar a Speratti a estreia de sua composição sinfônica premiada em 1953, no auditório da Faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires: “la obra gustó mucho pero provocó escándalo, porque los académicos se indignaron al ver bandoneones en una orquesta sinfónica”.⁴¹⁶ Diz que, ao subir ao palco, para cumprimentar o público, a convite de Fabien Sevitzyk que viera a Buenos Aires especialmente para reger a obra premiada, Piazzolla teria visto que “todo el mundo se estaba agarrando a trompadas, como si fuera un gran ring”. E Sevitzyk o teria tranquilizado: “Don’t worry, that’s publicity”.⁴¹⁷ Não é difícil afirmar que Piazzolla buscava atualizar nesses relatos seu desejo de ser um novo Stravinsky ou ao menos um Stravinsky do tango.⁴¹⁸

⁴¹⁵ BAUSO, Matías. Apuntes para la anatomía del nocturno bandoneón. *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 442, maio 2004, p. 11. Sobre Troilo, ver também *La historia del tango*. Vol. 16: Aníbal Troilo. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

⁴¹⁶ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 70.

⁴¹⁷ *Idem*. Fischerman e Gilbert contribuem para desmitificar a narrativa. Tendo consultado os jornais que dão conta do concerto, não encontraram nenhum registro que confirmasse o “escândalo”. A julgar pela narrativa de Piazzolla, é de se esperar que algo tão grave não passasse despercebido. (*Op. cit.*, p. 97-101.) Também consultei exemplares de jornais da época na Hemeroteca da Biblioteca del Congreso Nacional, em Buenos Aires, não encontrando nenhuma referência ao tipo de situação descrita por Piazzolla.

⁴¹⁸ A influência de Stravinsky, além da de Bartok, pode ser sentida em *Tres Minutos con la Realidad*, gravada em 1957, com o Octeto e com a orquestra de cordas no Uruguai. Outras referências de Piazzolla seriam o George Gershwin de *Rhapsody in Blue* e o Leonard Bernstein de *West Side Story*, que o compositor replica em sua *María de Buenos Aires*.

Ao falar do impacto da formação do Octeto Buenos Aires, em 1955, em seu retorno de Paris, Piazzolla disse a Benarós que “fue una verdadera revolución”.⁴¹⁹ A Speratti, narra que de Paris escreveu aos futuros integrantes do grupo, recomendando-lhes que estivessem alertas, porque formaria um conjunto “para matar”: “Éramos una furia que se llevaba dentro y que al fin podía salir. Éramos ocho tanques de guerra y era 1955, cuando lo que hacíamos era absolutamente revolucionario”.⁴²⁰

E, finalmente, ao falar do quinteto, formado em 1960, diz a Benarós:

*Al volver de Estados Unidos, por razones económicas, constituí un conjunto más reducido [...]. Musicalmente, es revolucionario en todo sentido, porque resulta la síntesis de todo lo que yo he hecho en mi vida; todas las locuras del Octeto, todo lo tanguero del año 46, lo romántico de la orquesta de cuerdas. Todo ello está presente y simplificado en este Quinteto Nuevo Tango. No es en absoluto bailable lo que hacemos...*⁴²¹

“Revolución” e “revolucionario” são palavras que parecem soar simpáticas a Piazzolla. Nas décadas de 1950 e 60, entretanto, seu uso não era nada simples, se considerado o nível de radicalização política a que chegara o país. “Revolución” era como Perón e Evita se referiam ao golpe militar de junho de 1943, que levou o coronel ao poder, e preparou o terreno para sua eleição dois anos e meio depois. “Revolución” era como ambos se referiam às transformações que Perón vinha conduzindo desde a Secretaría de Trabajo y Previsión primeiro, e desde a presidência da República depois. “Revolución Libertadora” foi como os opositores de Perón chamaram o golpe militar que pôs fim a seu governo, em setembro de 1955, quando Piazzolla exibia seus planos “revolucionarios” e seus “ocho tanques de guerra”. “Revolución Argentina” seria o nome que os militares dariam a um novo período de exceção, inaugurado em 1966 por novo golpe de Estado. Entre 1955 e 1966 estavam também a Revolução Cubana de Fidel e Guevara, e a frustrada experiência de modernização desenvolvimentista de Frondizi, eleito em 1958, com apoio a distância de Perón, e apeado do poder em 1962, por pressão militar.

Claro que a ideia de “revolución” em Piazzolla não pressupõe um programa político para o país ou a adesão às revoluções em curso ou em projeto, mas implica uma ação micropolítica no plano da cultura *tanguera*. A “revolución

⁴¹⁹ BENARÓS, L. Astor Piazzolla..., *op. cit.*, p. 73.

⁴²⁰ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, *op. cit.*, p. 74.

⁴²¹ BENARÓS, L. Astor Piazzolla..., *op. cit.*, p. 74.

piazzolleana”, como se convencionou chamar, dava-se, ao menos a princípio, num plano estritamente musical, que ele descreve pelo tratamento contrapontístico e novas possibilidades harmônicas na linguagem dos arranjos e das composições; alterações na rítmica do tango, com a importação da acentuação em 3 3 2, extraída dos esquemas de acompanhamento da milonga; a exploração de novos timbres, como o mencionado solo de violoncelo, os longos trechos em *pizzicato* das cordas, os efeitos percussivos, e a inclusão da guitarra elétrica, então conhecida como “jazz-guitar”, empregada pela primeira vez no Octeto e depois no Quinteto, no Nuevo Octeto e no Noneto. A complexidade da obra de Piazzolla tem suscitado abordagens musicológicas que ressaltam tanto seus vínculos com a tradição quanto a ruptura representada por um novo modo de encarar o tango.⁴²²

O uso constante do termo “revolución” por Piazzolla me leva a indagar sobre um possível diálogo da “revolución piazzolleana” com a noção de vanguarda artística, impulsionada após a queda de Perón. Em seu estudo sobre as artes visuais na Argentina dos anos 60, Andrea Giunta aponta que “*vanguardia, internacionalismo y política*, términos con los que podrían ordenarse los proyectos dominantes del período, fueron mucho más que palabras”, funcionando como argumentos e noções cujo significado estava em permanente disputa, como “*artefactos verbales de alta disponibilidad* que se imponían a todo individuo decidido a actuar en el campo artístico y cultural”.⁴²³ Piazzolla raramente fala de sua música como de “vanguarda”, tendo usado a expressão “Tango Progresivo” no primeiro disco do Octeto, e “Nuevo Tango”, para se referir ao Quinteto, e para definir seu estilo. Mas me parece muito apropriado pensar em seu uso do termo “revolución” como se tratando de um “artefacto verbal de alta disponibilidad” naquele contexto.

A rareza com que Piazzolla usa o termo vanguarda – só pude constatar uma fala em que o compositor o utiliza – pode ser entendida como uma marca da formação que lhe deram Ginastera e Boulanger. A professora francesa, como o

⁴²² O “tango nuevo” de Piazzolla como ruptura é analisado por KURI, Carlos. *Piazzolla: la música límite*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997 [1992]; e em suas relações com a tradição, por GARCÍA BRUNELLI, Omar. La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*. Buenos Aires, n. 12, 1992, p. 155-221, e por MAURIÑO, Gabriela. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review*. University of Texas, Austin, v. 22, n. 2, p. 240-254, 2001, artigo revisto e republicado em GARCÍA BRUNELLI, Omar (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008, p. 19-33.

⁴²³ GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 2. ed. ampliada y corregida. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008, p. 22.

Stravinsky daquela fase, tinha um olhar para a música “moderna”, para a renovação, mas dentro dos estritos limites dados pela tradição barroca e clássica, jamais aceitando rupturas qualificadas como “vanguardistas”. Por sua vez, o ambiente da música de concerto na Argentina dos anos 40 estava marcado pela oposição entre os compositores nacionalistas, dentre os quais se incluía o professor de Piazzolla, que buscavam conciliar o emprego do material folclórico dentro de uma disciplina formal – ou “neoclássica” – e os partidários do dodecafonismo de Arnold Schoenberg, liderados por Juan Carlos Paz.⁴²⁴ O Ginastera com quem Piazzolla estudou é o autor dos *Doce Preludios Americanos*, de 1944, não o da *Cantata para América Mágica*, de 1960. Em 1963, Ginastera fundou – e dirigiu até 1969 – o Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), ligado ao Instituto Di Tella, e equivalente musical do vanguardismo fomentado por este. O CLAEM tornou-se uma importante referência para os novos compositores da América Latina, especialmente por trazer nomes destacados das novas tendências da música europeia como Olivier Messiaen, Luigi Nono e Iannis Xenakis. A propósito, no depoimento a Speratti, publicado em 1969, o jornalista cobra de Piazzolla coerência entre seu critério para as artes visuais e para a música. Ao responder, o compositor marca uma distância entre sua sensibilidade artística e as vanguardas em geral: “yo no tengo sensibilidad para captar las últimas manifestaciones, lo que se hace en el Di Tella por ejemplo, esa búsqueda me es ajena. [...] Y yo digo que escucho a John Cage y no me pasa lo mismo que cuando escucho a Bartok”.⁴²⁵

No contexto do tango, o vanguardismo estava melhor caracterizado pelo também bandoneonista e compositor Eduardo Rovira (1925-1980), ex-integrante de orquestras fundadas nos anos 40, como a de Alfredo Gobbi, e que, impactado pela “revolución” representada pelo Octeto Buenos Aires, formaria a Agrupación de Tango Moderno, um septeto com o qual lançaria em 1963 o disco *Tango Vanguardia*, no qual chega ao extremo de um tango “schoenberguiano”: *Serial Dodecafónico*.⁴²⁶ Numa entrevista em 1973, Piazzolla diria: “si bien su música no me llega, lo admiro porque es un hombre que ha sido muy leal, muy fiel a sí mismo”.⁴²⁷

⁴²⁴ Ver PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 396-402.

⁴²⁵ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 132.

⁴²⁶ *Eduardo Rovira. Tango Vanguardia*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2008. (Colección Renovadores del tango) [1963]

⁴²⁷ PIAZZOLLA, Astor. Entrevista a MARTÍNEZ, Ariel. Las vueltas de Piazzolla. *Tanguedia*. Revista Cultural de Tango. Centro Cultural Piazzolla. Montevideo, Año 2, n. 6, ago 2005, p. 37. Publicado originalmente em *Marcha*. Montevideo, 15 jun. 1973. Sobre a relação entre Piazzolla e Rovira, ver

Ainda considerando as relações de Piazzolla com a renovação no mundo das artes como um todo, observo que ao se referir aos estudos com Ginastera, o compositor sempre salientava que seus ensinamentos não se restringiam ao plano técnico. A Diana Piazzolla, disse que “él me despertó el gusto por la lectura, por las exposiciones de pintura, por el cine y el teatro. Decía que un músico debe saber de todo, porque la música es un arte totalizador”.⁴²⁸ O depoimento é reiterado a Natalio Gorín: “también me transmitió el humanismo de sus mensajes. Decía Alberto que el músico no puede quedarse únicamente en sus partituras”.⁴²⁹ Como resultado, Piazzolla conta ter lido *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e a poesia de Baudelaire e Verlaine, além de frequentar os ensaios da orquestra do Teatro Colón.⁴³⁰ Para um músico de tango, mergulhado na rotina das apresentações noturnas nos cabarés e a uma relação mais comercial do que estética com a música, as lições de Ginastera devem mesmo ter cumprido com a função transformadora e humanista com que o professor orientava sua própria vida e as instituições em que atuou.⁴³¹ “mi enfoque de la realidad fue cambiando. Le tomé más bronca al cabaret, a los músicos que no estudiaban, a la noche”.⁴³² O desconforto de Piazzolla com o ambiente do tango e do cabaré é um tema a que sempre volta: “para mí fue un impacto de alto voltaje. Estaba tocando con Troilo y con la mayoría de mis compañeros sólo se podía hablar de fútbol y de escolaso”.⁴³³

Nesse mesmo sentido, outra influência reconhecida por Piazzolla foi sua primeira mulher, Dedé Wolff, artista plástica, que o levou a conhecer o impressionismo, o surrealismo e a arte abstrata, então uma tendência no cerne do debate estético extremamente politizado em Buenos Aires, reproduzindo localmente a mesma confrontação que se via em outros centros, entre um ideal de liberdade associado à

también FISCHERMAN, D, GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido...*, op. cit., p. 204-207 e AZZI, M.S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 179-180.

⁴²⁸ PIAZZOLLA, D. *Astor*, op. cit., p. 135.

⁴²⁹ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 68.

⁴³⁰ PIAZZOLLA, D. *Astor*, op. cit., p. 135-136.

⁴³¹ Ginastera fundou e dirigiu o Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, a faculdade de música da Universidad Católica Argentina, e o Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales no Instituto Di Tella. Ver URTUBEY, P.S. *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 14-5. Segundo a autora, que foi sua aluna, Ginastera “se rodea de cosas de alto valor artístico, cuadros, esculturas modernas. Es buen lector y tiene el placer del bibliófilo por las encuadernaciones preciosas. Además es un apasionado por el cine. No hay gran film que se le pase por alto, aunque también suele gratificarse con películas menos ambiciosas, de puro entretenimiento.” *Idem*, p. 19.

⁴³² PIAZZOLLA, D. *Astor*, op. cit., p. 136.

⁴³³ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 68. Escolaso é o termo lunfardo para jogo.

abstração e um ideal de paz associado ao realismo socialista.⁴³⁴ Ao lembrar essa época, em 1990, no depoimento a Gorín, disse: “yo seguía estudiando como loco. Además iba a ver exposiciones de pintura en todas las galerías de arte; no me perdía los estrenos del teatro moderno”.⁴³⁵ De fato, noto que em sua estadia parisiense, em 1955, Piazzolla havia composto alguns tangos sob o que eu chamaria de “inspiração pictórica”, pelo menos a julgar pelos títulos: *Picasso* e *Marrón y Azul*, em que ensaia uma aproximação com os pintores cubistas, *Luz y Sombra* e *Contrastes*, em que associa os jogos pictóricos ao contraste entre um tema rítmico e outro lírico, aspecto que já começa a se desenhar como uma constante em sua obra.⁴³⁶

A interação com as artes visuais reapareceria em *Nuestro Tiempo*, LP gravado em 1962, e que traz na capa a reprodução de uma pintura abstrata que Vicente Forte realizou, inspirado pela música de Piazzolla. A contracapa do disco traz uma fotografia com o compositor ao lado do pintor, diante de um piano, e contemplando a tela. A legenda explica: “es interesante notar que aquí se emplea una nueva forma de arte que en Estados Unidos se llama ‘action painting’, es decir el artista al recibir una impresión a través de sus oídos la trasmite a la tela gráficamente”.⁴³⁷ Por sua vez, *Tango Contemporáneo*, de 1963, com o Nuevo Octeto, traz na capa a reprodução do trabalho de Osvaldo Romberg, que representa um bandoneón estilizado e geometrizado.⁴³⁸

Nesse último disco, está incluída uma participação de Ernesto Sábato, recitando um trecho de seu romance em *Introducción a Héroe y Tumbas*, anunciada como o início de uma colaboração, que resultaria em um “drama coreográfico”, que acabaria não vingando. Em outra faixa, o ator Alfredo Alcón recita o texto de *Requiem para un Malandra*, de Diana Piazzolla. Em 1965, seria a vez de Borges, de quem Piazzolla se aproxima, compondo música para o que seria um bailado sobre o conto *Hombre de la Esquina Rosada*, além de canções e a música para o poema *El Tango*, que

⁴³⁴ Sobre a influência da mulher, ver PIAZZOLLA, D. *Astor*, op. cit., p. 136. Sobre o abstracionismo na arte argentina, ver GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 21 e 244.

⁴³⁵ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 139.

⁴³⁶ Essas e outras obras “parisienses” de Piazzolla foram gravadas por ele ao bandoneón, acompanhado de piano e uma orquestra de cordas formada por solistas da Opéra de Paris. Disponível em *Sinfonía de Tango, París, 1955. Astor Piazzolla, su bandoneón y sus cuerdas*. CD. Buenos Aires: Euro, 2008. O encarte, reprodução do texto original, provavelmente escrito pelo próprio Piazzolla, diz de *Picasso*: “del propio título se desprenden las sugerencias de composición y arreglo orquestal que han orientado al autor, dentro de la más moderna concepción que jamás haya podido abordarse en el género [...] compuesta con entera libertad rítmica, melódica y armónica [...]”

⁴³⁷ *Nuestro tiempo, Astor Piazzolla*. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica) [1963]

⁴³⁸ *Tango Contemporáneo: Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto*. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica) [1963]

Borges publicara em 1964, e que é recitado no disco.⁴³⁹ Os dois projetos de espetáculos de dança contariam com a participação da dançarina e coreógrafa Ana Itelman, que já havia coreografado música de Piazzolla em 1953.⁴⁴⁰ Apesar das aproximações a Sábato e a Borges, dois nomes fundamentais da literatura argentina de então, o intento de Ginastera em fazer de Piazzolla um leitor parece não ter ido muito longe, a julgar pelo que o compositor confessaria a Speratti: “soy incapaz de leer una novela”.⁴⁴¹ No depoimento, porém, Piazzolla reitera seu interesse por cinema, pintura e poesia, mencionando, dentre outros, a Vinicius de Moraes, cuja vinculação à Bossa Nova, seria uma inspiração para sua colaboração com Horacio Ferrer, a partir de 1968.⁴⁴²

Outro aspecto peculiar da “revolución piazzolleana”, intrínseco ao tango e sem relação com outras formas artísticas, é o caráter militante com que o compositor assume, por meio de declarações, entrevistas, debates, e também de um curioso “Decálogo”, publicado na íntegra, pelo semanário *De Frente*, de Buenos Aires, em 10 de outubro de 1955.⁴⁴³ O “Decálogo” é uma espécie de manifesto em que o compositor expõe os princípios que norteariam o Octeto Buenos Aires. Sintetizo os tópicos:

- I. Preferência pelos fins artísticos sobre os comerciais;
- II. Dedicção exclusiva dos integrantes, para obter maior eficácia;
- III. Eliminação de influências estranhas: “hacer el tango tal como se siente”,⁴⁴⁴
- IV. Participação musical destacada dos solistas, inexistência de diretor, e reconhecimento da condução musical de Piazzolla;
- V. Definição de um repertório formado por obras da “Guardia Vieja” e da atualidade;

⁴³⁹ Disponível em *Piazzolla – Borges. El Tango*. CD. Buenos Aires: Universal, 2005 [1965].

⁴⁴⁰ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 75. Ver também SZUCHMACHER, Rubén (sel.). *Archivo Itelman*: textos de Ana Itelman. Buenos Aires: Eudeba, Libros del Rojas, 2002, p. 167.

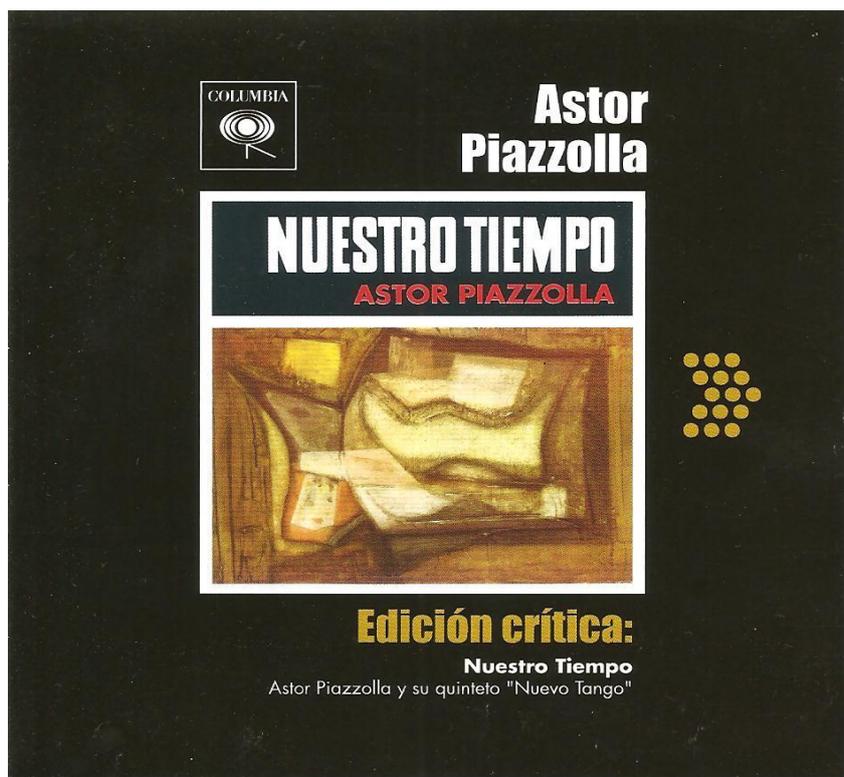
⁴⁴¹ *Idem*, p. 131.

⁴⁴² Sobre Vinicius de Moraes, ver também AZZI, M.S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 186. Piazzolla assistira no Rio de Janeiro a Vinicius e Dorival Caymmi, cantando e recitando poesia, e ficara bem impressionado com o impacto da Bossa Nova na música brasileira, que passaria a figurar como uma motivação a mais para sua busca por novas formas expressivas para o tango.

⁴⁴³ El Octeto Buenos Aires jerarquiza el arte del tango. *De Frente*. Buenos Aires, ano II, n. 82, 10 out. 1955. Está reproduzido na íntegra em AZZI, M.S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 115-116.

⁴⁴⁴ Essa referência a “influências estranhas” provavelmente visava à orquestra de Mariano Mores, que Piazzolla reiteradamente desqualificaria por seu estilo internacionalizado, movido por fins comerciais. Todavia, considerando-se a inclusão da guitarra elétrica no conjunto, o item soa bastante contraditório. Mais ainda, pela vagueza da expressão “tal como se siente”. Curiosamente, uma das acusações a Piazzolla seria exatamente a de não “sentir” o tango, de ter uma atitude intelectualizada, cerebral diante da música.

Piazzolla e as vanguardas



Piazzolla, edição crítica – reprodução da capa original de *Nuestro Tiempo*



Piazzolla, edição crítica – reprodução da capa original de *Tango Contemporáneo*

VI.Exclusão de obras cantadas, “para aprovechar en todas sus posibilidades los recursos musicales del tango”;

VII.Não atuação em bailes, “considerando que el conjunto debe ser únicamente escuchado por el público”;

VIII.Explicação das inovações – utilização da guitarra elétrica, de efeitos percussivos e “la total estructuración de las obras con su giro moderno” – antes das apresentações;

IX.Exclusão da improvisação: “las partituras estarán escritas dentro del mayor perfeccionamiento musical posible que pueda lograrse en este género”;

X.O último item compõe-se de cinco ações ou objetivos: elevar a qualidade do tango; convencer os que se afastaram e os detratores de seus “valores incuestionables”; atrair os amantes de músicas forâneas; “conquistar al gran público, tarea descontada como ardua, pero segura, tan pronto pueda escuchar los temas reiteradas veces”; levar ao estrangeiro como embaixada artística “esta expresión musical del país donde el tango tuvo su origen, para mostrar su evolución”.

Considerando os itens sexto e sétimo, não seria forçado dizer que Piazzolla propõe um correspondente musical à arte abstrata: quer deslocar o tango dos dois apoios tradicionais, a dança e o canto, para focá-lo exclusivamente na música. É curioso o argumento com que justifica a exclusão do canto, para aproveitar os “recursos musicales”, isto é, para abstrair a música dos conteúdos verbais. A recusa ao baile, no qual identifica a face mais comercial do tango, estaria no cerne de suas falas, sempre que caracterizava sua “revolución”. A Benarós, referindo-se ao Octeto, disse: “nada deailable. Una verdadera felicidad para nosotros, porque nos desintoxicábamos todos”.⁴⁴⁵ Por aí se vê o apreço que Piazzolla tinha pelo ambiente noturno dos cabarés... E mais adiante, a propósito do Quinteto, reitera: “en este Quinteto todos son solistas, y se han integrado para el lucimiento personal de cada uno. [...] En cuanto al tangoailable, le repito: no toco para divertir a la gente, sino para que me escuchan y piensen un poco”.⁴⁴⁶ Anos depois, dirá a Natalio Gorín: “soy un hombre de tango, pero mi música hace pensar”.⁴⁴⁷ A valorização dos músicos pelo aspecto artístico é confirmada ainda no depoimento a Speratti: “a mí los bailarines nunca me importaron; lo importante

⁴⁴⁵ BENARÓS, L. Astor Piazzolla..., *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴⁶ *Idem*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁴⁷ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, *op. cit.*, p. 15.

era ver qué cara ponían los músicos al tocarla. Si ponían cara rara, era mala señal. Si a ellos les gustaba, era mi felicidad”.⁴⁴⁸

Ao organizar o Octeto, Piazzolla selecionou instrumentistas tecnicamente qualificados, cuja dedicação exclusiva deveria assegurar o melhor resultado possível na interpretação de partituras complexas, que exigiam de cada um não o exibicionismo técnico, mas a compreensão e a contribuição pessoal ao efeito de conjunto. Observo a coerência destas falas também com o exposto nos itens I, II e IV do “Decálogo”, sobretudo o IV, em que Piazzolla afirma sua condução musical, como autor dos arranjos, mas nega a existência de um diretor, como contratante dos músicos. Este é, aliás, um ponto sensível da “revolución piazzolleana”: já a orquestra que formou em 1946 funcionava como uma cooperativa, em que todos recebiam o mesmo valor pelas atuações, cabendo a ele um diferencial pela elaboração dos arranjos. Era uma forma concreta de marcar sua diferença quanto à relação “comercial” das outras orquestras, que propiciaram o enriquecimento de diretores como Canaro e D’Arienzo, que Piazzolla abominava musicalmente. No plano retórico, defende o conteúdo ético de seu programa estético, ao condenar “toda esa gente que hizo un comercio del tango”.⁴⁴⁹ Reconhecia que a inspiração para a cooperativa vinha do comunista Pugliese, mas “no exactamente; la cooperativa de Pugliese se rige por méritos individuales, las ganancias van en proporción al esfuerzo”.⁴⁵⁰

Esse propósito de “emancipação dos músicos”, que se lê no programa de Piazzolla, somado à ideia de que faz um “tango para pensar”, e à firmeza com que o compositor defende suas posições, me remetem à caracterização que Edward Said faz do “papel público do intelectual moderno”, que apresenta como um “outsider”.⁴⁵¹ Said ressalta “mais um espírito de oposição do que de acomodação, porque o ideal romântico, o interesse e o desafio da vida intelectual devem ser encontrados na dissensão contra o status quo”.⁴⁵² Ainda que Said tenha mais em mente a luta política em defesa dos grupos desfavorecidos e pouco representados, sua análise abre-se a formas variadas de atuação, ao citar como exemplo de intelectual não-conformista o pianista canadense Glenn Gould. Embora tenha se dedicado à gravação, e assinado

⁴⁴⁸ SPERATTI, A., *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 61.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 67.

⁴⁵⁰ *Idem*.

⁴⁵¹ SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1983*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 27.

⁴⁵² *Idem*, p. 16.

contratos com grandes gravadoras, “isso não o impediu de ser um intérprete iconoclasta e um comentador de música clássica com tremenda influência no modo como a execução é realizada e julgada”.⁴⁵³ Para Said, o artista-intelectual é “uma vocação individual, uma energia, uma força obstinada, abordando com uma voz empenhada e reconhecível na linguagem e na sociedade [...] questões [...] relacionadas [...] com uma combinação de esclarecimento e emancipação ou liberdade”.⁴⁵⁴ Estes critérios são ajustáveis a um “revolucionário” como Piazzolla, e sua propensão a “causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável”, para usar palavras de Said.⁴⁵⁵ pode-se entender Piazzolla como um inconformista engajado num programa de renovação estética, que mesmo não implicando um discurso de modernização social ou uma atitude política progressista, mostra, na esfera das ideias musicais, da composição à performance, seu compromisso com essa combinação de “esclarecimento e emancipação”. Há uma fala de Piazzolla, transcrita por Speratti em 1969, muito interessante a respeito disso: “yo no pregunto qué prejuicios tienen los que escuchan mi música, sólo pretendo que me escuchen y se liberen de ellos, que sean objetivos”.⁴⁵⁶ Piazzolla jamais deixou de externar sua opinião sobre o tango tradicional e a necessidade de renovação do ambiente musical *tanguero*, envolvendo-se em polêmicas: “ataco cuando me atacan”, se justifica perante Speratti.⁴⁵⁷

Evidentemente, estou assumindo a mesma liberdade assumida por Said, em lugar de considerar a qualificação de intelectual crítico exclusivamente ao ativismo político e sobretudo de esquerda. E partindo das sugestões de Sirinelli, não desconsidero o “peso da afetividade” e a “influência da sensibilidade” como dimensões importantes na conformação do intelectual e de sua inserção nos laços de sociabilidade.⁴⁵⁸ Mas reconheço que na contramão dessa aproximação com os paradigmas do intelectual crítico está, por um lado, o perfil de um Piazzolla entre egocêntrico e exibicionista, e por outro, sua rejeição do rótulo de intelectual: disse a Speratti, ao ser entrevistado em 1968, que “no me gusta que me confundan con un intelectual, ese tipo de mito no lo aguanto”.⁴⁵⁹ Antes, porém, em 1962, entrevistado pelo diário *La Razón*, falava da

⁴⁵³ *Idem*, p. 77-8. Ver também SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 78.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 27.

⁴⁵⁶ SPERATTI, A., *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 119.

⁴⁵⁷ *Idem*.

⁴⁵⁸ Ver SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, Réne. (org.) *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.

⁴⁵⁹ SPERATTI, A., *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 130.

inauguração do 676, clube noturno em que atuaria com o Quinteto, dizendo querer “reunir a mucha gente nueva, a ésa que todos los días lucha, trabaja y trata de manera armónica de crear un clima intelectual serio”.⁴⁶⁰ Porém, já no fim da vida, em 1990, tentando distanciar-se das polêmicas, reconheceria: “me sentía un intelectual, y seguro debía ser un intelectualoide. Lo mío tenía algo de snob. Con el tiempo asumí que gracias a otros snobs yo pude hacer gran parte de mi carrera: eran los que me aplaudían en primera fila”.⁴⁶¹ Independente de rótulos, porém, vale o registro de Piazzolla como um artista consciente de seu trabalho, cioso da formação sistemática construída em anos de estudo, e que defende sua música ante o que considera leviandade ou má-fé de quem lhe ataca, a exemplo desta fala recolhida por Speratti no livro de 1969:

*Yo soy así, no puedo frenarme, no acepto que hablen de mi música con mala fe, sin ningún principio ni conocimiento. Creo hacer las cosas en serio y, equivocado o no, merezco respeto como cualquiera. Lo que hago, lo hago con sinceridad. Si un crítico musical me ataca, es otra cosa. Pero si un señor que tiene un programa de radio y cuyo oficio es leer las etiquetas de los discos, decide atacarme, eso no puede ser.*⁴⁶²

No fundo, é a fala de um músico compromissado com uma ética artístico-profissional: “es un mundo que entiendo y recibo emocionalmente, y por eso no me interesa, por ejemplo, ni la política ni la economía. Yo he estado siempre encerrado en ese mundo y siempre lo estaré”.⁴⁶³ Um encerramento que não poderia ser absoluto, na medida em que sua música, quisesse ele ou não, chocava-se com outros mundos.

A “crise” argentina e a “morte” do tango

Nas décadas seguintes ao início de suas experiências renovadoras, Piazzolla voltaria muitas vezes ao relato da situação conflitante provocada por sua “revolución”. Em 1983, em Lugano, Suíça, disse numa entrevista à rádio local: “en el

⁴⁶⁰ *La Razón*. Buenos Aires, 22 abr 1962.

⁴⁶¹ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 139.

⁴⁶² SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 120.

⁴⁶³ *Idem*, p. 109.

momento que un tango moría, mi tango vino al mundo”.⁴⁶⁴ Os “tradicionalistas” não teriam gostado de sua música “por razones de afecto y por los recuerdos de cuando bailaron su primer tango. No aceptan mi tango porque es para escuchar. Todo puede cambiar en Argentina, pero no el tango. Yo cambié el tango y se desató una guerra”.⁴⁶⁵ Piazzolla representa sempre a si na condição de incompreendido, de atacado, nada compatível com a metáfora que usara, ao descrever o Octeto como “ocho tanques de guerra”. A uma produção da BBC londrina declarou: “it was like a war of one against all”.⁴⁶⁶

Se havia uma guerra, o compositor parecia bem municiado. Já em junho de 1955 o semanário *De Frente* anunciava confiante a “revolución” próxima:

*Astor Piazzolla, uno de los músicos de mayores virtudes dentro del panorama típico, ha formado un octeto revolucionario en materia de música ciudadana. Sus versiones son modernas y sólo esperan que alguna radio les brinde espacios para probar que el tango ya ha adquirido la jerarquía internacional que pretende... (cuando está en manos de gente responsable como Piazzolla).*⁴⁶⁷

Meses depois, em 10 de outubro de 1955, a reportagem que publicava na íntegra o “Decálogo”, apressava-se a defender “la gestación progresiva de la nueva era del tango, en manos de músicos de probada capacidad”.⁴⁶⁸ Critica “los intentos de Canaro”, que “quedan ahí, sin pena ni gloria”, e “la complacencia de D’Arienzo”, que “pasa a ser la comercialización más denigrante que ha tenido nuestra música popular”. Critica também o “sinfonismo” de Mariano Mores, “compositor inspirado [...] pero también creyente devoto de las concesiones”, que “presenta un tango desnaturalizado en esencia, alejado cada vez más del verdadero palpitar del argentino”. Após descrever a trajetória de Piazzolla como compositor, mencionando os prêmios que obteve, diz que “el Octeto Buenos Aires se atreve, con ese cúmulo de capacidad, a dar al tango un lugar definitivo en el plano internacional de la música culta”, e comenta que “tal osadía no es

⁴⁶⁴ PIAZZOLLA, Astor. Entrevista a Carlo Piccardi. Radio Svizzera Italiana, 1983. Transcrita no encarte de *Adiós Nonino: El Concierto de Lugano*, Interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla. CD. Buenos Aires: Piazzolla Music, 1998 [Radio Svizzera Italiana, 1983].

⁴⁶⁵ *Idem.*

⁴⁶⁶ STAVEACRE, Tony (dir. e prod.) *Tango nuevo*. In: DAMME, Ferenc van, PETRI, Hans. *Astor Piazzolla in portrait*. DVD, BBC, 2004 [1989].

⁴⁶⁷ *De Frente*. Buenos Aires, ano II, n. 68, 27 jun. 1955, p. 25.

⁴⁶⁸ El Octeto Buenos Aires jerarquiza el ate del tango. *De Frente*. Buenos Aires, ano II, n. 82, 10 out. 1955, p. 20-22.

perdonable por quienes han usufructuado de la generosidad e indolencia del público, y temen que éste se acostumbre a una jerarquización y a una calidad que ‘descubra’ actitudes”. O artigo, não assinado, sinaliza a simpatia por Piazzolla e a defesa de seu programa. Algo muito distante do relato do combatente solitário.

Reiterando o sentido de ruptura, nas memórias de 1990, o compositor demarca o corte temporal na história do tango: “en 1955 empezó a morir un tipo de tango para que naciera otro, y en la partida de nacimiento está mi Octeto Buenos Aires”.⁴⁶⁹ Mas desde antes o ambiente do tango já indicava crise ou esgotamento, a julgar por alguns sinais emitidos por seu porta-voz mais sensível: a Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música – SADAIC, entidade responsável pela coleta e distribuição dos direitos autorais. No número da *Revista de la SADAIC* de janeiro-março de 1947, falava-se da “bomba atómica que amenaza al tango”, referindo-se ao espírito de competição entre as orquestras, que impedia que as mesmas composições fossem executadas por todas, e fixassem novos sucessos junto ao público.⁴⁷⁰ Um ano depois, a revista noticiava a formação da “Junta Pro-Difusión del Tango”, para sanar o problema.⁴⁷¹ Em maio de 1949, ao tomar posse como presidente da instituição, Homero Manzi mencionou em seu discurso “la situación comprometida del disco fonográfico en nuestro país, por carencia de implementos indispensables para fabricarlo”, e aproveitou a presença de representantes do governo, para solicitar uma audiência junto a Perón, para tratar do tema.⁴⁷² A fala tinha duas feições: de um lado, o nacionalista Manzi defendia a produção local como símbolo de independência econômica, mas por outro, visava ao ajustamento da economia do país, frente a uma crise que começava a bater às portas, demandando restrições à importação. A partir de 1951, até a periodicidade da revista é afetada, e as edições começam a cobrir intervalos cada vez maiores: o número 63 cobria de dezembro de 1950 a novembro de 1951, e o número 64 sairia apenas em dezembro de 1953. Só então seriam registradas as homenagens pela morte de Eva Perón, ocorrida um ano e meio antes. Diga-se de passagem, o longo luto pela morte da “compañera” impediu a realização de bailes pelo resto daquele ano de 1952, afetando igualmente os *tangueros*. A edição de 1953 noticiava ainda, com atraso de dois anos, que o Diretório da Sociedade enviara ao Ministro do Interior um memorial, solicitando

⁴⁶⁹ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁰ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XI, n. 54, jan.-mar. 1947, p. 27-28.

⁴⁷¹ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XII, n. 56, jul. 1947-mar. 1948, p. 17.

⁴⁷² *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XIII, n. 59, jan.-jun. 1949, p. 16.

medidas que asegurassem a arrecadação dos direitos autorais, “teniendo en cuenta que la realización de bailes en el interior ha sufrido un apreciable descenso como consecuencia de los gravámenes e impuestos cada vez más crecientes”.⁴⁷³

Reforçando a percepção de que alguma coisa não ia bem com o tango mesmo antes de 1955, também as publicações dedicadas à atividade cultural de Buenos Aires emitiam sinais de desconforto. Em maio de 1954, *De Frente*, o novo semanário cultural da cidade, lançado em dezembro do ano anterior, iniciava uma série de artigos sob o título “Letras escabrosas”, logo rebatizada de “Letras repelentes”, protestando contra a “falsedad argumental y su grosería idiomática” de um tango que “bien puede llamarse prostibulario”, e que “merecería la rígida severidad de una censura que resguarde los prestigios de nuestro tango, de nuestra ciudad... y de nuestra mujer”.⁴⁷⁴ Curiosamente, dentre os exemplos apontados estava *Corrientes y Esmeralda*, um “clássico” dos anos 20, do celebrado poeta Celedonio Flores. Nos números seguintes, as cartas dos leitores dividem-se em apoios e críticas à “campana contra el tango”.⁴⁷⁵ Em agosto, a qualidade das letras já é associada a uma decadência do tango: “en la actualidad, salvo honrosas excepciones, la inspiración brilla por su ausencia y si el tango ha decaído, las letras no contribuyen a elevar su calidad”.⁴⁷⁶ Em julho, outra coluna, “Lo bueno y lo malo en el tango”, denotava preocupação com a “competencia de ritmos foráneos”.⁴⁷⁷ Em setembro, denunciava-se que nos últimos quinze anos, “nuestra canción típica habría de descender, por la pendiente de la mercantilización y de la insulsez, al estado en que hoy la encontramos y del que difícilmente podrá ser sustraída mientras subsistan las causas que han originado su decadencia”.⁴⁷⁸ A denúncia prosseguia no número seguinte, em que se critica o “mercantilismo”, a “cadena especulativa” convertida em “poderoso engranaje monopolizador que ahoga e inutiliza al verdadero artista creador”, afirmando-se que o “porteño gustador del tango de la edad de oro, no del tango de la edad del níquel [...] tiene derecho a exigir el retorno de esos valores auténticos”.⁴⁷⁹ Mais uma semana, e a revista indagava: “¿se ha olvidado el

⁴⁷³ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XVII, n. 64, dez. 1953, p. 10. A informação corresponde à transcrição da ata da sessão do Diretório de 13/8/1951.

⁴⁷⁴ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 12, 27 mai. 1954.

⁴⁷⁵ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, ns. 18, 22 e 25, 8 jul., 5 e 26 ago. 1954.

⁴⁷⁶ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 24, 19 ago. 1954.

⁴⁷⁷ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 19, 15 jul. 1954.

⁴⁷⁸ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 26, 2 set. 1954.

⁴⁷⁹ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 27, 9 set. 1954.

tango? Es posible”.⁴⁸⁰ No primeiro número de outubro, a discussão sobre a qualidade das letras de tango dava margem a uma sinalização quanto ao clima político do país, cada vez mais tenso: um leitor escrevia à coluna “Letras Repelentes”, propondo incluir na categoria a marcha *Los Muchachos Peronistas...*⁴⁸¹

Dois anos depois, já sob o impacto da “Revolución Libertadora” e da “revolución piazzolleana”, aparece nova revista, *Cantando*. Ao longo de seis meses, o jornalista Roberto Cassinelli estimula e registra o debate sobre o tema da decadência ou crise do tango, ouvindo diversos diretores de orquestra. José Basso recusa-se a aceitar a ideia: “ni hay tal decadencia, ni quiero hablar de su presunta baja”. Propõe olhar à frente, mas diz que “al tango hay que defenderlo”, tocando-o bem, que “hay que tratar de que no se caiga en la rutina”, e que “también el tango debe modernizarse para su propio bien”.⁴⁸² Para Rodolfo Biagi, “no se debe desvirtuar la esencia popular del tango”.⁴⁸³ “Ricardo Tanturi dice: en Buenos Aires, ya no se baila el tango”.⁴⁸⁴ Segundo ele, a música está no auge, mas as novas gerações não sabem dançar o tango, e preferem as danças estrangeiras por sua simplicidade. Ao tango moderno, chama de “una curiosidad musical”. Miguel Nijenson defende que o tango “debe serailable y audible a la vez”, e aproveita para criticar os próprios críticos, que falam sem conhecimento musical.⁴⁸⁵ Osvaldo Fresedo diz que é preciso melhorar a qualidade harmônica e também de melodias e letras, para que se possa “aspirar a un merecido plano de superioridad con relación a las músicas importadas”.⁴⁸⁶ Francisco Canaro defende a consolidação do tango em espetáculos teatrais, e critica os arranjos modernos, dizendo que “debe respetarse la obra del autor”.⁴⁸⁷ Mariano Mores ironiza os tradicionalistas, ao explicar seu sucesso no exterior, por ter buscado novos motivos para suas canções, enquanto outros continuam aferrados à tradição, “como si estuvieran atados por un hilo invisible al barrio suburbano, al farol esquinero, al barrio de patio y aspiran ufanos el humo de los cigarrillos en el café nochero aguardando a las musas inspiradoras del arrabal perdido”.⁴⁸⁸ Carlos di Sarli diz que “al tango se defenderá... haciendo tango”,

⁴⁸⁰ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 28, 16 set.1954.

⁴⁸¹ *De Frente*. Buenos Aires, ano I, n. 31, 7 out.1954.

⁴⁸² *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 12, 25 jun.1957.

⁴⁸³ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 13, 2 jul.1957.

⁴⁸⁴ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 14, 9 jul.1957.

⁴⁸⁵ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 15, 16 jul.1957.

⁴⁸⁶ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 18, 6 ago.1957.

⁴⁸⁷ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 19, 13 ago. 1957.

⁴⁸⁸ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 25, 24 set. 1957.

que deve ser rítmico e emotivo.⁴⁸⁹ Diante dos lamentos e protestos, o jornalista decide promover “una gran cruzada pro defensa del tango”, convidando poetas e compositores a se reunirem na redação da revista.⁴⁹⁰ Em dezembro, Cassinelli apresentava suas próprias conclusões sobre a crise, atribuindo-a ao que poderíamos chamar de massificação do tango durante os anos de seu apogeu, isto é, à proliferação de orquestras, às quais faltavam “elementos propios, estilo definido y un repertorio en constante renovación”.⁴⁹¹

Em meio a tantas opiniões, um fato concreto mostrava que a crise tinha também uma face econômica, alheia ao desejo e ao controle dos músicos: “desaparece otra fuente de trabajo para los músicos”, assim noticiava a revista o fechamento, afogado em dívidas impagáveis, do Chantecler, tradicional cabaré localizado nas imediações do reduto *tanguero* dos “años de oro”, a *calle Corrientes*.⁴⁹²

Entre as reportagens de 1954 publicadas em *De Frente*, e as de 1957 em *Cantando*, a edição de 16 de junho de 1956 de *Radiolandia* trazia o anúncio de novos discos lançados pela RCA Victor: no alto da página, Juan D’Arienzo; no centro, Carlos di Sarli; abaixo, Elvis Presley. Os novos discos anunciavam novos tempos... No mesmo ano de 1956, em setembro, a revista *Qué?* recorria ao Sindicato Argentino de Músicos – SADEM, para informar que setenta por cento dos músicos de Buenos Aires estavam sem trabalho, vitimados pela concorrência gerada pelo uso de gravações, em substituição à apresentação de conjuntos ao vivo.⁴⁹³

Dois meses antes, em julho, uma reportagem trazia, sob o título de “sabrosa polémica: tango y jazz, música moderna y música popular”, um relato sobre o debate realizado no programa “La voz de la juventud”, da Radio Splendid, reunindo “los músicos que encabezan la revolución en la música popular argentina”, com Waldo de los Ríos falando pelos folcloristas, Lalo Schiffrin, pelos jazzistas e Piazzolla pelo tango, além do crítico Marcelo de los Ríos e o locutor Carlos Rodari.⁴⁹⁴ Todos concordaram em que a música popular deveria ser enriquecida com novos valores, mas enquanto os dois primeiros defendiam que se consultasse o gosto popular e que se mantivesse o sabor dançante, Piazzolla mostrou-se irredutível: “el artista debe

⁴⁸⁹ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 30, 29 out.1957.

⁴⁹⁰ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 21, 27 ago.1957.

⁴⁹¹ *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 36, 10 dez. 1957.

⁴⁹² *Cantando*. Buenos Aires, ano I, n. 22, 3 set.1957.

⁴⁹³ *Qué?* Buenos Aires, ano II, n. 102, 25 set. 1956.

⁴⁹⁴ *Qué?* Buenos Aires, ano II, n. 93, 24 jul. 1956.

compenetrarse con su pueblo, pero a partir de allí nada de concesiones”, e “si estamos hablando de música, no hagamos la distinción de popular y la otra”. Defendendo uma aproximação do tango a outras formas, revela a intenção de “tomar los elementos populares de nuestra música ciudadana y llevarlos a la música sinfónica”, como fizeram os russos, os norte-americanos e Bartók. Mas reconhece que isso é difícil, e conclui, queixando-se da falta de oportunidades para o Octeto: “hace un año hemos formado un octeto de concierto con algunos de los mejores solistas, y estamos buscando la oportunidad de llegar al público. Necesitamos un espacio. Si las emisoras comerciales no lo proporcionan, quizá Radio del Estado nos dé un rinconcito”.

Em novembro de 1957, *Cantando* noticiaria a capitulação de Piazzolla. Por falta de público e de sustentação econômica para seu tango “para escuchar” e “pensar”, o compositor decidiu dissolver o Octeto. Ante a informação de que havia decidido abandonar o tango, a reportagem da revista foi à cata de esclarecimentos:

*No abandono el tango y por el contrario, voy a Estados Unidos a ‘hacer tango’. Si he de ser franco, voy a hacer lo que aquí no gusta. Parto solo, sin nadie y sin nada, a empezar de nuevo, a luchar con el gusto público, no con la música. Voy a hacer tango como yo lo siento... [...] musical cien por ciento.*⁴⁹⁵

Em 1959, o compositor e poeta Cátulo Castillo escreveu um breve artigo publicado na *Revista de la SADAIC*: “Astor Piazzolla, un músico que se equivoca”.⁴⁹⁶ Escreve para rebater declarações feitas por Piazzolla nos Estados Unidos, reproduzidas na imprensa de Buenos Aires, em que o compositor “dice poco más o menos que ‘odia al tango’, que los autores argentinos son unos analfabetos y resentidos y que se ha descubierto la falsedad de las obras” de “ese pequeño mundo sentimental y querido que se denomina la ‘guardia vieja’.” Lembra que Piazzolla “se dió a la difícil tarea de imponer un ‘octeto’ que no tuvo repercusión popular”, e desqualifica sua tentativa de criar o Jazz-Tango, afirmando que “es híbrida y es desleal”, porque “mistifica una forma y [...] no corresponde al verdadero mensaje ‘artístico’ que de él se podía esperar”. De longe, Castillo parecia farejar a inconsistência da aventura norte-americana do compositor. E ironiza o tom superior de Piazzolla em relação aos músicos de tango:

⁴⁹⁵ *Cantando*. Buenos Aires, Ano I, n. 31, 5 nov. 1957.

⁴⁹⁶ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, n. 68, maio de 1959, p. 39-40.

“Empieza ya la invasión de la música extranjera y a cambiar todo.”
(A. Piazzolla)

Hay un solo
Hay un solo

JUAN D'ARIENZO
el consagrado Rey del Compás

ERAS COMO LA FLOR
emoción de arrabal hecha tango

Hay un solo
Hay un solo

CARLOS DI SARLI
el gran señor del tango
con su magnífica orquesta
totalmente renovada

RODRIGUEZ PEÑA
un viejo éxito siempre "al día"
remozado por el ritmo moderno
de Di Sarli

Hay un solo
Hay un solo

ELVIS PRESLEY
el nuevo ídolo de la juventud norteamericana que hace furor con su estilo distinto, estremecedor y fascinante

HOTEL DE CORAZONES DESTROZADOS
la canción que batió todos los records de venta en los Estados Unidos, y que actualmente cantan y bailan millones de personas

Y sólo están juntos en

DISCOS
RCA VICTOR
INDUSTRIA ARGENTINA

Radiolandia. Buenos Aires, 16 de julho de 1956.

nuestro joven maestro se equivoca lastimosamente al subestimar a los músicos populares de su patria, llámense Canaro o Pedro Maffia, cuando pontifica sobre la bondad de sus “avances” y se burla de los medios técnicos de los hombres que lo precedieron en la lucha, haciendo del “tango” una entidad musical, mucho antes de que él pensara en poner los dedos sobre el bandoneón, conociera los secretos de la cadencia napolitana o la vaguedad del acorde de sexta agregada.

Opondo “el arte popular” aos “artificios de una técnica endurecida y antipopular”, concluí dizendo que “si la capacidad musical del compatriota supera las modestas posibilidades” do tango, deve então “dedicarse a los trabajos de otro aliento”, “pero que no haga declaraciones. Suenan mal aunque les ponga música dodecafónica”.

A mesma linha de argumentação já havia sido empregada por Francisco Canaro (1888-1964). Em 1956, o violinista, compositor e diretor musical completava cinquenta anos como músico de tango, e marcaria a data com a publicação, no ano seguinte, de suas memórias. No capítulo XXV do livro, comenta o trabalho de vinte e nove “orquestas típicas contemporáneas”. A extensão do texto para cada conjunto ou diretor traduz a importância e a simpatia que o autor lhes atribui. Assim, o trecho mais extenso, e que abre o capítulo, é dedicado a Roberto Firpo, “el decano de los colegas profesionales en actividad”, valorizado pelas “luchas por la imposición del tango, sobre todo en sus principios cuando era tan combatido”.⁴⁹⁷ Outro destaque é Juan D’Arienzo, “El Rey del Compás”, que, segundo o autor, “fue, y aún continúa siendo, muy criticado y combatido por sus colegas, pero, sin embargo, su estilo hizo escuela en los directores jóvenes que sienten ansias de renovación sin preocuparse de la erudición musical”.⁴⁹⁸ Canaro regozija-se com sua trajetória “ascendente, demostrando que la plena conciencia de lo que se realiza por convicción, y sin imitar a nadie, rinde sus frutos, y que para lograr éxito no es necesaria la sabeduría, sino ser dueño de una propia personalidad”.⁴⁹⁹ Sintomaticamente, ao se referir aos mais jovens, dedica poucas linhas a cada um, alegando que “de la guardia joven poco tengo que decir, porque la mocedad no tiene historia para contarse con amplitud de detalles en estas memorias”.⁵⁰⁰ Em contraposição às orquestras que valora por sua popularidade e autenticidade, de um dos expoentes do chamado “tango moderno”, Horacio Salgán, diz ter “un estilo muy personal en la

⁴⁹⁷ CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 307.

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 308.

⁴⁹⁹ *Idem*.

⁵⁰⁰ *Idem*, p. 312.

interpretación del tango al que infunde una melodía que tal vez se aleja un poco de la genuina raíz de nuestra danza bravía, indómitamente porteña”.⁵⁰¹

O mesmo critério de valor empregado por Canaro, a popularidade baseada em autenticidade, é a chave de um dos últimos capítulos do livro, “El tango moderno y de vanguardia: mi modesta opinión”, em que faz a defesa de seu estilo, repudiando as inovações.⁵⁰² O alvo maior, que ele não nomeia, é Piazzolla, mas a crítica é extensiva a “ciertas orquestas típicas, compositores, arregladores y renovadores, que pretenden imponer un sistema llamado ‘moderno’, aun en abierta contradicción con los tradicionales gustos del público”. Apoiando-se nos anos de carreira e sucesso, que apresenta como troféu contra os inovadores, coloca-se antecipadamente na condição de nome respeitável e experiente, afirmando que sua “modesta opinión” é “más bien un reflexivo consejo”. Defende-se assim de fazer “crítica negativa a la innovación con que algunos se empeñan en desvirtuar el ritmo y la melodía originales de lo que es el verdadero tango porteño”. O conselho de velho experiente apoia-se nesse critério de autenticidade popular que explica a popularidade alcançada por ele e por D’Arienzo. Contrapõe, assim, os modernos, a quem chama de “algunos músicos *académicos*” e de “algunos músicos con *estudios completos de Conservatorio*”, aos que caracteriza como “nuestros músicos intuitivos”, “pioneros de nuestra música criolla”. Aos primeiros acusa de pretenderem “desdibujar en sus propias raíces la genuina expresión de nuestra danza más popular”. Já o trabalho dos outros é feito de “entusiasmo hecho devoción”, “ejemplar dedicación”, “laudables esfuerzos”, que justificam os “consagratorios éxitos” e “relevantes méritos”, em contraposição ao estudo racional e técnico fundamentado na tradição clássica europeia, cujos resultados qualifica de “imitaciones”, que “por mucho que crezcan jamás alcanzarán a elevarse a la verdad de la matriz que la generó”. Ou seja, ao se afastar do “autêntico”, os inovadores convertem-se em meros imitadores das tradições alheias, incapazes de gerar uma obra dotada de “verdade”.

Na contracorrente do “académico” e das “imitaciones” está a insistência com que Canaro marca a tradição em que se inscreve, “legítima expresión que brota de la entraña misma del alma popular”. Exemplar desse raciocínio é a metáfora que emprega para desqualificar a pretensão de “desvirtuar o renovar las expresiones musicales que han hecho honda huella en la identificación del sentimiento popular”: diz

⁵⁰¹ *Idem*, p. 316.

⁵⁰² *Idem*, p. 407-410.

que seria “cambiar de caballo en mitad del río”. A imagem rural, que apela às arriscadas e heroicas travessias dos rios em tempo de cheias, descritas na literatura *gauchesca*, é afim à caracterização do tango como “nuestra música criolla”. E Canaro retornará ao paradigma *gauchesco*, ao fechar o capítulo com uma citação do *Martín Fierro*:

*Mas nadie se crea ofendido
pues a ninguno incomodo,
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno,
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos...*

Longe de qualquer gratuidade, as reminiscências *criollistas* e *gauchescas* visam exatamente a rememorar um sentido identitário nacional atribuído ao tango em princípios de século, quando Canaro iniciou sua carreira, e diversas composições receberam a classificação de “tango criollo”, antes de que se difundisse o rótulo “tango argentino”, em sua difusão a partir de Paris, na década de 1910. Não faltará a Canaro reivindicar também um pertencimento de “classe”, um caráter “popular”, que complementa o “nacional”, ao descrever a trajetória do “tango, ya heroico [...] sin claudicar de su sencillez y modestia, como buen hijo de pobres”.⁵⁰³ Assim, segundo Canaro, as “renovacionnes antojadizas y sin fundamento asidero, que sólo tienden a desdibujar su primitiva esencia”, em seu “neologismo musical”, atentam contra esse duplo caráter “nacional” e “popular”: “es igualmente innoble que ahora miren con cierto desdén a aquellos humildes paladines del tango, a quienes los innovadores tildan de analfabetos musicales (orejeros), mientras aspiran a vestirse con plumaje ajeno...”.⁵⁰⁴ Ao concluir, Canaro deixa de lado o falso – ou habilidoso – tom modesto que adota, investindo de forma incisiva contra os jovens. Agora são tratados não mais como desavisados necessitando do conselho de um velho sábio experiente, mas como estranhos adversários em uma contenda estética de forte cunho político, aos quais cabe não mais o acolhimento de um conselho, mas o castigo do banimento:

⁵⁰³ *Idem*, p. 408.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 409. A crítica aqui dirige-se à queixa de Piazzolla aos músicos que tocavam de ouvido, improvisando sobre melodias conhecidas, incapazes de estudar e tocar uma partitura complexa como as que propunha em seus arranjos e em suas composições. Ver o item IX do “Decálogo”.

*Los ilustres músicos que tienen inspiración y erudición musical, que las dediquen a más elevadas manifestaciones en el inconmensurable campo de la música, y que dejen en paz al tango, que nació para el pueblo, que es del pueblo y que tiene en el pueblo su más fiel defensor.*⁵⁰⁵

Tanto Canaro quanto Castillo presidiram a SADAIC durante o governo Perón, e Castillo ainda somava a direção do Conservatório de Música Manuel de Falla e a presidência da Comisión Nacional de Cultura. Não é difícil ver os sinais da cultura política peronista, mobilizada nas falas de ambos e nas imagens de que se valem, para desqualificar o programa de Piazzolla, e rebater seus posicionamentos em defesa da inovação, na oposição que Castillo traça entre o “popular” e o “antipopular”, e sobretudo na mobilização de “palavras de ordem” do peronismo por Canaro: a reivindicação do “popular” e do “nacional”, o “auténtico” oposto às “imitaciones” e “exóticas innovaciones”, o “intuitivo” oposto ao “académico”.⁵⁰⁶

O cosmopolitismo de Piazzolla devia lembrar-lhes o de Borges, símbolo do intelectual antiperonista. Por sua vez, Piazzolla, ao criticar o que considerava o baixo nível intelectual do tango tal como vinha sendo praticado, reproduzia, mesmo que involuntariamente, atitudes tipicamente antiperonistas, como o mesmo Borges e também o Cortázar daqueles anos. De Paris, refugiado da mediocridade peronista, segundo dizia, Cortázar escrevera, em 1953, um artigo sobre o Gardel dos anos 20, de quem dizia “haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable”, e cuja voz “refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar”, e que servia ao escritor de referência positiva ante “el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo”.⁵⁰⁷ Nos anos peronistas, Castillo foi talvez o cantor de tango mais próximo às “massas”, e muitos vêem em seu modo de vestir e em seu gestual – os braços estendidos e as mãos abertas – uma referência a Perón.⁵⁰⁸ Para Cortázar, Gardel cantava sentimentos concretos “y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histórico de este

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 410.

⁵⁰⁶ Remeto às discussões do capítulo I, em que tratei a tensão entre peronismo e antiperonismo em torno da interpretação da história do tango construída por Horacio Ferrer.

⁵⁰⁷ CORTÁZAR, Julio. Gardel. *Sur*. Buenos Aires, n. 223, jul.-ago. 1953, p. 127-129.

⁵⁰⁸ Para o historiador do tango Blas Matamoro, “Alberto Castillo personifica el tango masivo y subjetivizado de los años 45 en adelante. No es casual que su ascenso coincida con el del peronismo, ni que sus actitudes en la relación con el público guarden similitud, un tanto caricaturesca y notablemente menor, pero cierta y relevante, con las del propio Perón en el manejo de la gente que lo sigue”. MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango, op. cit.*, p. 179. Ver também o episódio Tango y Política. In: *Los Misterios del Tango*. DVD. Buenos Aires: Paralelo 35, 2004.

tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes”.⁵⁰⁹ Leio o artigo como um modo cifrado de atacar Perón, e deleitar seus adversários, sem o risco de represálias, o que me parece ainda mais claro se tomamos em conta o contexto de sua publicação original em *Sur*, a revista editada por Victoria Ocampo, refúgio da intelectualidade antiperonista, atônita com o que considerava a “canallería resentida” a que se referia Cortázar.

O antiperonismo de Cortázar transparece também no conto *La Banda*, publicado em *Final de Juego*, de 1956, em que ridiculariza os “números vivos” nas salas de cinema. Espetáculos realizados entre as sessões de cinema tinham sido um importante espaço laboral para músicos e artistas de variedades na década de 1920, como fenômeno cultural associado ao cinema mudo. Importantes figuras do tango, como Gardel, os pianistas Osvaldo Pugliese, Sebastián Piana e Horacio Salgán, além de orquestras como as de Julio De Caro e de Vardaro-Pugliese puderam atuar nos anos 20, até que o advento do cinema falado lhes “roubasse” a cena. Sob o governo peronista, em meio às dificuldades econômicas, e com forte apoio da CGT, fora aprovada em 1953 uma lei que assegurava a obrigatoriedade desses espetáculos ao vivo.⁵¹⁰ A iniciativa constituía uma importante garantia de trabalho para centenas de artistas, mas a obrigatoriedade e a abundância de oferta não asseguravam qualidade, e daí as críticas da oposição e o deboche da intelectualidade, incomodada com a interferência no lazer e no acesso à cultura que a lei implicava.

Cortázar voltaria a desqualificar a “guaranguería” na novela *Los Premios*, de 1960, em que os personagens reunidos em um cruzeiro são sistematicamente distinguidos pelo narrador entre os que se entretêm em discutir cinema de arte e literatura, e entremeiam seu discurso com citações em inglês e francês, e os oriundos do bairro de La Boca, que constroem sua identidade em torno do futebol e do tango.⁵¹¹ Mas nada se compara a *Las puertas del cielo*, conto que integra o *Bestiario*, de 1951, em que o narrador descreve um salão de baile popular, referindo-se aos

⁵⁰⁹ CORTÁZAR, J. Gardel. *Sur*, *op. cit.*

⁵¹⁰ Aprobó ayer la Cámara de Diputados el proyecto de ley sobre acto vivo en las salas de cine. *C.G.T.* Buenos Aires, n. 874, 28 ago. 1953; El Senado Nacional convirtió en ley el proyecto sobre números vivos en las salas cinematográficas. *C.G.T.* Buenos Aires, n. 876, 4 set. 1953. Segundo o órgão oficial da Confederação General de Trabajadores de la República Argentina, a aprovação no Senado foi precedida por um concerto realizado na Plaza del Congreso, e contou com a adesão da Federación Argentina del Espectáculo Artístico, integrada por: Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), Unión Argentina de Artistas de Variedades, Sindicato de Actores, Sindicato Argentino del Espectáculo Público, Asociación Gremial Argentina de Artistas Líricos, Sociedad Argentina de Locutores, Sindicato Único Argentino de Extras Cinematográficos, Teatrales y de Televisión.

⁵¹¹ CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. 5ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1966 [1960].

frequentadores como “monstruos” que “bajan de regiones vagas de la ciudad”.⁵¹² Borges e Bioy Casares também identificaram Perón à monstruosidade, em *La fiesta del monstruo*, referindo-se ao “17 de Octubre”, o “Día de la Lealtad” do peronismo, num conto escrito em parceria em 1947, em que um judeu é martirizado por um grupo de fanáticos defensores do governo, a caminho da comemoração, numa clara associação do peronismo ao nazismo.⁵¹³ Borges voltaria à desconstrução dessa data-símbolo no artigo *L'illusion comique*, publicado no número de novembro-dezembro de 1955 da revista *Sur*, afirmando que o “17 de Octubre” não teria passado de uma encenação do regime ditatorial, como estratégia para levar Perón ao poder.⁵¹⁴ Na mesma edição da revista, diversos intelectuais antiperonistas desafogaram suas mágoas em reiteradas condenações aos traços autoritários e ao anti-intelectualismo peronista. Dentre outros, Francisco Romero criticava o “apuntismo” e o “examinismo”, o apelo à memória e à repetição sem inovação, no ambiente universitário, e González Lanuza caracterizava Perón, por “su voluntad prepotente al servicio de una inteligencia menos que mediocre” e por “su menosprecio hacia los ‘sabios’ ”.⁵¹⁵

Após a queda de Perón, com o país mergulhado em nova fase política e com a internacionalização da economia, que, dentre outras consequências, poderia implicar o fim da legislação de proteção à música nacional no rádio e ao “número vivo” nas salas de cinema, a “revolución” de Piazzolla certamente soava ameaçadora por razões além das meramente musicais. Se o peronismo havia marcado sua passagem pelo poder com rituais e simbolismos reiterados cotidianamente, a “desperonización” inaugurada pelo regime militar de 1955 não apelaria menos aos recursos simbólicos, a começar pela proibição de mencionar o nome de Perón nos meios de comunicação.⁵¹⁶

⁵¹² CORTÁZAR, Julio. Las Puertas del Cielo. In: *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p. 117 (Biblioteca Cortázar) [1951].

⁵¹³ BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo. La fiesta del monstruo. In: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 43-65 [1947-1977].

⁵¹⁴ BORGES, Jorge Luis. L'illusion comique. *Sur*. Buenos Aires, n. 237, nov.-dez. 1955, p. 9-10.

⁵¹⁵ ROMERO, Francisco. Anotación sobre la Universidad; e LANUZA, Eduardo González. Rescate de la cordura. *Sur*. Buenos Aires, n. 237, nov.-dic. 1955, p. 14 e 50. Sobre a situação intelectual durante o peronismo, ver também LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 634ss; e SIGAL, Silvia. Intelectuales y peronismo. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 481-522 (Nueva historia argentina, t. VIII). Remeto também à discussão do tema desenvolvida no capítulo I, a respeito da análise dos escritos de Horacio Ferrer.

⁵¹⁶ Sobre a conjuntura argentina imediata ao golpe de 1955, ver JAMES, Daniel. *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007 (Nueva historia argentina, t. IX).

Alberto Castillo, um cantor para as “massas”



O gesto de Perón?
Fonte: www.todotango.com



O cantor popular
Fonte: www.todotango.com

Para os espíritos carregados de revanchismo, evidentemente, a proximidade que muitos nomes do tango tiveram com o governo deposto, resultava uma conta a ser paga. Castillo seria destituído da direção do Conservatório e da Comisión Nacional de Cultura. Duas semanas após o golpe de Estado, renunciaria à presidência da SADAIC, juntamente com todo o diretório. Acéfalo, o tradicional reduto de *tangueros* peronistas e não peronistas, sofreria uma intervenção estatal que duraria de novembro de 1955 a abril de 1958.⁵¹⁷ A resolução de renúncia do diretório, publicada pela revista da sociedade somente em 1958, revela o patetismo da situação dos demissionários, ao tentarem salvar a pele, incorporando a linguagem do novo momento político do país. Justificam o ato, “considerando que el Movimiento Revolucionario triunfante en la Argentina ha venido a demostrar al mundo la decadencia moral y material de un régimen totalitario, con su secuela de lesiones a los más sagrados principios del prestigio y decoro de los argentinos”.⁵¹⁸ Um texto assim, redigido por alguém que até então era um defensor do peronismo, só podia ter lugar num país confrontado por um nível inaudito de violência simbólica. Em 1958, ao retomarem o comando da instituição e a publicação de sua revista, os *tangueros* lamentaram a “nefasta intervención estatal”, e, em assembleia extraordinária, decidiam retomar as reuniões periódicas, a fim de analisar a situação econômico-financeira e os seguidos deficits registrados entre 1954 e 1957.⁵¹⁹ Sem dúvida, além da situação política, havia uma crise que pesava nos bolsos de compositores e autores.

Mas as alterações no cotidiano dos *tangueros* não se limitaram à SADAIC. Em 31 de outubro de 1955, em uma nota intitulada “Los Gobiernos pasan, la tierra queda”, *De Frente* queixava-se do mau gosto da Radio Splendid, ao levar ao ar uma reportagem com Libertad Lamarque, que, durante o governo Perón, fora impedida por meios extraoficiais de atuar na Argentina, e se refugiara no México. Em uma chamada telefônica ao vivo, o locutor saudava a cantora e atriz, dizendo: “bien,

⁵¹⁷ Anos depois, o poeta Enrique Cadícamo lembraria que Castillo conseguira “en contados minutos sacar la gran fotografía a tamaño natural, de Perón abrazando a Cátulo, llevándosela a su casa a fin de ponerla a buen recaudo, evitando con esto que fuera destruida como sucedió al día siguiente con un busto de bronce de Eva Perón que se hallaba en la biblioteca”. CADÍCAMO, Enrique. Ovidio Cátulo Castillo. *In: Historia del tango*. vol. 18: Los poetas (2). Buenos Aires: Corregidor, 1985, p. 3593. Um dos primeiros atos da intervenção foi restituir à biblioteca da sociedade seu primitivo nome – Blas Parera, homenagem ao compositor do *Hino Nacional Argentino* – que havia sido mudado para Eva Perón, após a morte desta. *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano 22, n. 67, nov. 1958, p. 15: sessão do diretório de 11 de novembro de 1955, “Cambio de denominación de la Biblioteca de la entidad”.

⁵¹⁸ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano 22, n. 67, nov. 1958, p. 14: sessão do diretório de 5 de outubro de 1955, “Resolución”.

⁵¹⁹ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano 23, n. 68, maio 1959, p. 35 e 41.

Libertad, aquí tenemos ahora también libertad permanente, así que venga no más, que se la recibirá como corresponde”.⁵²⁰ O “caso” Libertad Lamarque fora dos mais rumorosos, e é revelador das tensões na vida artística do país sob o peronismo. Durante as filmagens de *La Cabalgata del Circo*, a nada talentosa Eva Duarte desentendeu-se com a consagrada atriz, então o principal nome feminino do cinema argentino e importante intérprete de tango, que a teria agredido com um tapa no rosto. Convertida em Eva Perón, e instalada no poder, pôde vingar-se da “estrela”. Em janeiro de 1946, um mês antes da eleição de Perón, Libertad Lamarque ausentou-se do país para uma breve estadia de quinze dias em Cuba, permanecendo porém no circuito hispano-americano por vinte meses. Ao retornar a Buenos Aires, foi mantida incomunicável no aeroporto, enquanto as autoridades aduaneiras reviravam sua bagagem, como tática de intimidação. O caso rendeu uma foto de capa e uma reportagem de página inteira na revista *Qué?*, mas os leitores não puderam informar-se sobre o que se passara com a atriz. A edição de 2 de setembro de 1947 foi retirada de circulação, a revista suspensa, e anos depois, seu diretor, Baltazar Jaramillo, cometera suicídio. Uma nova série da revista só seria retomada em novembro de 1955, quando a foto de capa e a página censurada finalmente vieram a público, acompanhadas de uma nota explicativa sobre o ocorrido.⁵²¹ Durante anos, o nome da atriz parece ter se convertido em um código cifrado, frequentando as páginas das revistas de rádio e cinema, permanentemente ameaçadas pela censura e intervenção governamental, as quais, vez por outra, especulavam se Libertad voltaria ao país... De volta, definitivamente, em princípios de 1956, *Antena* noticiaria com júbilo sua reestreia no rádio, cantando o clássico de Gardel e Le Pera: *Volver*.⁵²²

Após a queda de Perón, e dando mostras de que na cultura política argentina, Eva Perón não era a única a nutrir sentimentos de vingança, um jogo de sinais trocados teve lugar no meio *tanguero*. Osvaldo Pugliese, outro ausente do rádio durante o governo Perón e invariavelmente molestado pela polícia, por ser comunista, voltava à liberdade, enquanto o cantor, ator e produtor de cinema Hugo del Carril, que gravara a marcha *Los Muchachos Peronistas*, amargava a prisão e um processo judicial, logrando

⁵²⁰ *De Frente*. Buenos Aires, ano II, n. 85, 31 out. 1955.

⁵²¹ Reproducción fotográfica de la página 23 de *Qué?*, del 2 de septiembre de 1947, perteneciente al número 47. *Qué?* Buenos Aires, n. 57-58, 23 nov. 1955.

⁵²² Nunca alcanzó semejante dimensión en radio un debut como el de Libertad. *Antena*. Buenos Aires, ano 25, n. 1303, 13 mar. 1956.

porém livrar-se das acusações, e retomar a carreira pouco depois.⁵²³ Nelly Omar, apelidada “Gardel con polleras”, mas que preferia ser “cantora nacional”, amiga de Eva Perón, gravara a milonga *La Descamisada*, em homenagem ao casal presidencial, e a cantava nas festas populares realizadas no “17 de Octubre”: “yo soy la descamisada / que si es necesario un día / hasta la vida daría / por Evita y por Perón”. A “Revolución Libertadora” puniu-a, impedindo sua atuação. Com a carreira cortada e sem recursos, recolheu-se ao silêncio e à depressão, sendo socorrida por Tita Merello, que intermediou para que atuasse em Montevideo e Caracas.⁵²⁴ Antes de poder ajudar a companheira de infortúnio, porém, Tita Merello foi objeto da edição da revista *De Frente*, de 7 de novembro de 1955, que noticiava que a atriz e cantora, até então uma entusiasta peronista, havia sido impedida de atuar na Radio Belgrano. Em março de 1956, *Radiolandia* discutia rumores sobre sua saúde, informando que ela teria recebido uma oferta para atuar no México, mas que “voluntariamente aislada, la estrella no ha hecho aún saber la respuesta”, e noticiava, que ela estava “indispuesta” e “recluída”, ou talvez em “estado de melancolía”.⁵²⁵ Meses depois, os rumores subiam o tom para uma tentativa de suicídio, baixando em seguida, com a notícia de que havia sido contratada para atuar em Montevideo.⁵²⁶

Rumores e humores eram também matéria dos editoriais de *Radiolandia*: em 21 de janeiro e em 4 de fevereiro, falava-se em “optimismo en radio”, pela reorganização das atividades, festejando-se a volta da liberdade no sistema de radiodifusão. Mas já em 18 de fevereiro, sob o título indagativo “Interdicciones?”, o editorial protestava diante dos rumores de que haveria “listas negras”, “como si se quisieran exhumar procedimientos que se creyeron definitivamente terminados con la caída de la dictadura”, atitudes “que repugnan por cierto elementales principios de derecho al trabajo”.⁵²⁷ Dizia ainda que as pessoas que se dedicam ao trabalho no rádio

⁵²³ Hugo Del Carril reivindicado por decisión de la Justicia. *Antena*. Buenos Aires, ano 25, n. 1310, 1º maio 1956.

⁵²⁴ Esses casos estão relatados no episódio “Tango y Política”, em *Los Misterios del Tango*. DVD. Buenos Aires: Paralelo 35, International DVD, 2004. Sobre Nelly Omar, ver também *La historia del tango*. Vol. 13: Las cantantes. Buenos Aires: Corregidor, 1978, p. 2309. Nelly Omar só retornaria ao estúdio de gravação em 1969, mas viveria para testemunhar a recente retomada do tango, voltando a gravar, participar de especiais para a TV e se apresentar ao vivo. Em setembro de 2011, completou os 100 anos de idade, sendo homenageada no Luna Park de Buenos Aires, ante uma plateia entusiasmada, para a qual cantou *La Descamisada*, tendo ao fundo imagens de Eva Perón. Disponível em <http://youtu.be/jKGD6pgqsLM> (acessado em 13 de janeiro de 2012).

⁵²⁵ *Radiolandia*. Buenos Aires, 3 mar. 1956.

⁵²⁶ *Radiolandia*. Buenos Aires, 14 jul. e 25 ago. 1956.

⁵²⁷ *Radiolandia*. Buenos Aires, 18 fev. 1956.

“se han dedicado a una especialización fuera de la cual no tienen posibilidad alguna de subsistencia. Privarlas de las fuentes de trabajo naturales es condenarlas a la inactividad. Al hambre”.⁵²⁸ Em edições de março e abril, os editoriais voltam ao tema, denunciando as listas extraoficiais, já que negadas pelas autoridades e pela ausência de qualquer processo judicial que afetasse os envolvidos. “Antes, cuando la dictadura, no actuaban determinados elementos. Ahora, no actúan otros”.⁵²⁹ Em defesa dos atingidos, lembra que “muchas gente actuó de buena fe inicialmente e impulsivamente después”, alegando que “firmar la reelección [de Perón], era sinónimo de poder seguir trabajando”.⁵³⁰

As revistas de rádio e cinema constituíam uma importante face da indústria cultural do país e dos interesses empresariais que a moviam. Sob o peronismo e a ameaça de censura e estatização que pairava sobre os meios de comunicação, precisaram ocultar sua orientação política, que agora voltava a se expressar em editoriais e reportagens.⁵³¹ Antes, desde a ditadura militar de 1943, os editoriais de *Radiolandia*, por exemplo, haviam assumido a defesa do liberalismo ante os avanços intervencionistas do Estado sobre a liberdade gerencial e artística das emissoras de rádio. Em 1945, a ditadura reprimia com violência as manifestações pelo fim da guerra ocorridas em Buenos Aires, e chegou a suspender a Radio El Mundo, por transmitir a festa local pela rendição japonesa de forma “apasionada”.⁵³² Uma das formas encontradas pela revista para comemorar, foi noticiar que Carmen Miranda havia sambado numa esquina de Hollywood, para festejar a rendição japonesa na guerra: “brasileira y latina, amante de la libertad, salió a las calles de Hollywood para dar rienda suelta a su infinita alegría de artista que sustenta ideales democráticos”.⁵³³ Habilmente, os editoriais de *Radiolandia* declaram a neutralidade da revista diante da campanha eleitoral de 1945-46, porém, de forma ambígua, em outra seção, observa-se que “mientras la revista se declara neutral en política, los artistas se definen”, e

⁵²⁸ *Idem.*

⁵²⁹ *Radiolandia*. Buenos Aires, 24 mar 1956.

⁵³⁰ *Radiolandia*. Buenos Aires, 28 abr. 1956.

⁵³¹ Sobre a relação entre o governo Perón e os meios de comunicação, ver SIRVÉN, Pablo. *Perón y los medios de comunicación: la conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa: 1943-2011*. Edición corregida y actualizada. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. [1984]

⁵³² La suspensión de Radio El Mundo. *Radiolandia*. Buenos Aires, ano 19, n. 911, 1 set. 1945.

⁵³³ Curioso episodio de Carmen Miranda. *Radiolandia*. Buenos Aires, ano 19, n. 910, 25 ago. 1945.

noticia-se o engajamento destes pela antiperonista Unión Democrática, exibindo as fotografias do comício realizado na Plaza del Congreso.⁵³⁴

Ao comentar a conjuntura que se seguiu à queda de Perón, o historiador e crítico musical Sergio Pujol lembra que “la cronología de la historia política tiene razones que la historia cultural no comprende”, afirmando que “cuando en 1955 se quebró la continuidad del peronismo en el gobierno, la vida cultural de los argentinos siguió su curso con relativa ‘normalidad’.”⁵³⁵ Ele argumenta que, apesar das suspeitas das novas autoridades em relação à noite e às práticas de lazer, “la gente de entonces no tuvo la experiencia de una ruptura cultural decisiva”.⁵³⁶ Isto pode ser válido para o conjunto da sociedade e para o conjunto da cultura argentina, mas na cultura *tanguera* a percepção é a de graves mudanças de ordem qualitativa e quantitativa. O noticiário e os editoriais das revistas dedicadas ao mundo do cinema e do rádio, nos quais o tango tinha seus principais meios de difusão, davam conta da percepção da crise em sua feição política. A crise econômica dos anos finais do peronismo já vinha afetando o tango comercialmente, e agora somava-se a reviravolta das condições políticas do país. Os *tangueros* que haviam se aproximado ao governo deposto – e não foram poucos – deviam sentir-se derrotados e ameaçados. Nesse contexto politicamente tão conturbado e sensível, certamente os ataques de Piazzolla ao tango tradicional soavam como uma agulha cravada em uma ferida incurável, cuja dor se estenderia muito além daquele momento traumático.

Além da revolução estética, Piazzolla também defendia uma ação artística livre de pressões políticas, ao criticar a colaboração de *tangueros* com o governo peronista. Anos depois, e em outra conjuntura, ao final do livro-entrevista, Alberto Speratti o provoca, deslocando o eixo da conversa das vanguardas artísticas para a política. Era 1968, estava em curso a “Revolución Argentina”, sob a ditadura do general Onganía, e cobrava-se o posicionamento do artista. Diz Piazzolla:

Para todo el mundo he sido comunista siempre. Yo de comunista no tengo nada, aunque, a lo mejor, soy el más comunista de todos, porque los comunistas no hacen lo que he hecho yo. Cuando he tenido un

⁵³⁴ Mientras la revista se declara neutral en política, los artistas se definen. *Radiolandia*. Buenos Aires, año 19, n. 923, 24 nov. 1945; Los artistas se sumaron al grandioso acto democrático realizado en Congreso. *Radiolandia*. Buenos Aires, año 19, n. 926, 15 dez. 1945.

⁵³⁵ PUJOL, Sergio. Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes. In: JAMES, Daniel. *Resistencia e integración...*, op. cit., p. 286.

⁵³⁶ *Idem*, p. 287.

*conjunto ha sido siempre en cooperativa y nunca le robé un centavo a nadie. Siempre quise que mis músicos fueran felices, porque ese es el único modo de que toquen como deben. [...] cuando uno sabe que el director gana diez veces más que los músicos, nace un odio hacia ese director que se trasluce en lo que se hace con la música.*⁵³⁷

E segue, esclarecendo, ou confundindo, ao dizer que não tem nada contra os comunistas, mas também nada contra os oligarcas, “aunque sí, posiblemente estoy más a favor de los comunistas que de los oligarcas en lo profundo. Pero en realidad, mi política es mi música, mi lucha”.⁵³⁸ Diz nunca ter se afiliado a nenhum partido, nem haver tocado para Perón, Frondizi ou Illía: “yo no hago beneficencia; si quieren que toque, que me paguen”. O jornalista termina por lhe dar corda, para que se enforque, perguntando se aceitaria ajuda de Onganía. Piazzolla diz que aceitaria, como um ato concreto de apoio à música, mas que “con Perón no hubiera agarrado viaje”:

*En esa época era distinto. Yo me sentía afectado por mis hijos, que estaban obligados a leer un libro que loaba a una mujer que nos perjudicó a todos, en especial a los artistas, en particular a mí. Porque había que bajar la cabeza o reventar. Ese gobierno sólo ayudaba a la gente que lo apoyaba. Y así fue cómo se paró Francisco Lomuto y también Mariano Mores, que escribió ‘Taquito Militar’ y se lo dedicó a Franklin Lucero. Yo esas cosas no las puedo hacer.*⁵³⁹

Por fim, Piazzolla diminui a importância de Ernesto Guevara, dizendo que “nuestra sociedad se alimenta de mitos, como si fuera la mágica solución que pueda rescatar a la gente de su mediocridad”, e se põe em posição de superioridade em relação ao líder revolucionário, questionando por que “no vino a Argentina hacer lo que hizo en Cuba y Bolivia”, enquanto ele, podendo ir para a Europa ou os EUA, permanecia no país, ganhando muito menos.⁵⁴⁰ Atacar, num só movimento, a Perón, a Evita e ao “Che”, naquela sociedade que “se alimenta de mitos”, era mesmo como mexer no

⁵³⁷ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 133.

⁵³⁸ *Idem*, p. 134.

⁵³⁹ *Idem*, p. 135-6. Francisco Lomuto foi compositor e diretor de orquestra de tango, um dos fundadores da SADAIC, seu primeiro presidente em 1936 e a presidiu novamente entre 1943 e 1947. Um de seus irmãos, Oscar Lomuto era Subsecretario de Informaciones do governo de Perón. O general Lucero foi o ministro da Guerra de Perón. Fischerman e Gilbert discutem a ambiguidade de Piazzolla diante do governo Perón, lembrando que se Piazzolla tivesse adotado alguma atitude de hostilidade ao governo peronista, jamais teria obtido os prêmios com que foi distinguido. FISCHERMAN, D., GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 86-92.

⁵⁴⁰ SPERATTI, A., *Con Piazzolla*, op. cit., p. 136.

vespeiro. Sem mais perguntas, o jornalista encerra a entrevista e o livro, e sugere ao leitor, que ponha um disco para tocar, e escute a música de Piazzolla...

A atitude profundamente crítica de Piazzolla a respeito do tango nem sempre correspondia à sua avaliação política. Embora fosse capaz de se posicionar em relação ao peronismo, e ao que considerava uma interferência negativa na vida artística ou um comportamento subserviente de alguns colegas, demonstrava pouco apreço pelos valores democráticos. Fechado em sua música, Piazzolla era incapaz de perceber o impacto que a ditadura de Onganía vinha tendo sobre a vida cultural de Buenos Aires, da qual o próprio tango, e ele incluído, dependia. Anos depois, em 1984, diria que “los 60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia”.⁵⁴¹ Lembrava-se nostálgicamente das “tanguerías” – os “nightclubs”, como o “676” ou o “Michelangelo”, com que marcou a terceira era do tango em sua *Historia del Tango* para flauta e violão. Os palcos daquelas casas noturnas alternavam apresentações de jazz e de *nuevo tango*, sob o aplauso de jovens entusiastas. Mas esquecia-se de que essa Buenos Aires começou a acabar já em 1962, numa situação agravada depois de 1966, em meio a ações como a invasão e a prisão de estudantes e professores da Universidad de Buenos Aires, o cerco que levaria ao fechamento do Instituto Di Tella e o fim da efervescência de vanguarda, a repressão à noite porteña e ao comportamento dos jovens. Dentre tudo isso, um escândalo político-musical: a censura à ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera, dias antes da estreia prevista para 1967. Ginastera era um nacionalista, católico e anticomunista, mas para os moralistas de plantão, como o próprio general Onganía, que ordenou expressamente a suspensão da encenação, era intolerável o que consideravam “la referencia obsesiva al sexo, la violencia, y la alucinación”, como constava do decreto que suspendeu a ópera.⁵⁴² A censura prévia à criação do compositor argentino mais prestigiado nacional e internacionalmente gerou indignação, protesto e solidariedade do mundo artístico, por toda parte. Seu ex-aluno não se manifestou.

A ambiguidade política de Piazzolla é notável também em sua obra. Em 1969, compôs com Ferrer *Chiquilín de Bachín*, cuja letra é tocada de profundo sentido social, e em 1971, *Homenaje a Córdoba*, cujo título remete diretamente ao “Cordobazo”, que sinalizou a falência da ditadura. Compôs também música para um filme sobre o golpe militar no Chile, *Llueve sobre Santiago*, mas depois reutilizou-a em

⁵⁴¹ *El Clarín*, 12 ago 1984, citado por AZZI, M.S., COLLIER, S. *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 147.

⁵⁴² Citado por URTUBEY, P.S., *Alberto Ginastera*, op. cit., p. 9 e 92. Ver também FISCHERMAN, D., GILBERT, A., *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 249.

canções sem qualquer vínculo com o tema. No início dos anos 70, ao ser cancelado o contrato firmado pela Municipalidad de Buenos Aires, para as atuações do Conjunto 9, Piazzolla partiu para a Europa, após ter votado em Perón na volta do líder ao país e à presidência. Mais tarde, durante a ditadura de 1976-1983, despertaria a ira dos milhares de argentinos exilados – incluindo sua filha, peronista de esquerda, que estava no México, para fugir à repressão. Após comparecer com outros artistas a um almoço promovido pelo general Videla na Casa Rosada, declarou à imprensa que os exilados se queixavam injustamente do país. Durante a Guerra das Malvinas, inspirado por um episódio do conflito, inadvertidamente, dedicou uma composição a “Los lagartos”, grupo da Marinha sob comando de um dos mais cruéis torturadores do regime militar, o capitão Astiz. Ao ser avisado por um amigo do equívoco cometido, renomeou a composição, transformando-a na *Tanguedia* do filme *Tangos: el Exilio de Gardel*, de “Pino” Solanas, a versão cinematográfica do exílio parisiense, rodada em 1985.⁵⁴³

Em 1990, Piazzolla defendeu-se de ter participado no almoço com Videla, alegando que não aceitara um convite, mas o que lhe parecia ser uma intimação. Mas a emenda saiu-lhe pior. Na entrevista, Natalio Gorín repete a armadilha de Speratti. Em lugar de Onganía, cita o fato de haver aceitado tocar no Chile de Pinochet. Ante a justificativa de ter ido como um profissional, o jornalista lhe pergunta sobre sua visão a respeito do ditador chileno, ao que Piazzolla retruca que “a nosotros, los argentinos, nos faltó un personaje como Pinochet. Quizás a la Argentina le faltó un poco de fascismo en un momento de su historia”. Na sequência, critica os políticos de esquerda que mudam o discurso ao chegarem ao poder, e termina por elogiar o comunista Pugliese: “por eso admiro tanto a Osvaldo Pugliese, jamás renegó de todo su pasado”.⁵⁴⁴ Como dissera Speratti: diante de suas declarações, melhor pôr um disco seu para tocar...

Há um último aspecto político contido nas opiniões e ações de Piazzolla, parte integrante da “revolución piazzolleana”, e jamais observado nas biografias e análises sociológicas ou musicológicas produzidas em torno do compositor. Refiro-me ao tema da emancipação feminina, algo que se afirma na cultura europeia do pós-guerra, está presente no debate político argentino dos anos 40 e 50 e na mudança comportamental dos anos 60. De sua crise identitária com o tango, vivida na divisão

⁵⁴³ Ver a respeito o depoimento do diretor de cinema Fernando “Pino” Solanas, que narra o episódio da irritação causada por Piazzolla entre a comunidade de exilados, e esclarece sua participação como compositor da trilha sonora do filme, nos “extras” da versão em videocassete de *Tangos: el exilio de Gardel*. VHS. [Buenos Aires]: Cinesur, [1985].

⁵⁴⁴ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 85 e 86.

entre o trabalho noturno nos cabarés e o estudo com Ginastera durante o dia, Piazzolla guardou uma memória negativa também a respeito do ambiente de exploração a que eram submetidas as mulheres. No livro-entrevista publicado por Speratti em 1969, relembra que quando começou com Troilo, jovem e longe da casa dos pais, sentia-se muito só e, ao mesmo tempo, incapaz de agir como os colegas, dizendo que “todos los músicos tenían alguna relación con las mujeres del cabaret”.⁵⁴⁵ Piazzolla, ao contrário, descartava essa possibilidade, pensando: “si mi mamá se llega a enterar que ando con una mujer de cabaret, me mata”. Diz ainda que “el noventa por ciento de los músicos vivía con una mujer de cabaret y el ochenta por ciento de ellos, el que no era gigoló, le pasaba raspando”. Para fugir à regra, na primeira oportunidade, casou-se. Nas memórias transcritas por Gorin, em 1990, Piazzolla voltaria ao tema, descrevendo o impacto que sentiu, antes de ser admitido na orquestra de Troilo, ao estrear na de Francisco Lauro, no Novelty, *nightclub* próximo à lendária esquina de *Corrientes y Esmeralda*:

*Yo me hice mil fantasías: la noche, las minas. Y la realidad fue muy distinta: había peleas casi todas las noches. A las mujeres las explotaban, tenían que hacer copas y bailar hasta que se fuera el último cliente. Me entristeció. Fue una sensación que nunca me abandonó de frente al cabaret. Y eso que no era un santo, el mundo de la noche lo había empezado a mamar en New York, sabía cómo circulaba la droga.*⁵⁴⁶

Outra chave para o tema está em *Tango de la Última Grela*, poema que abre o *Romancero Canyengue* de Horacio Ferrer, o livro publicado em 1967, e que inspirou a Piazzolla a parceria com o poeta. O poema, que com pequenas alterações, seria convertido pela dupla em canção em 1970, tem forte conteúdo social e dramático. Nele, Ferrer retoma o caráter dramático da tradição *tanguera* e o clássico tema da “grela”, a prostituta, retratando-a em seu momento decadente, vitimada pela tuberculose e abandonada na velhice, condenada a percorrer as ruas, e a se vender a qualquer um por apenas dois pesos, valor pago às prostitutas de mais baixa categoria. Reproduzo o texto como seria gravado, recitado pelo autor, acompanhado pelo bandoneón de Piazzolla.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ SPERATTI, A., *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 54.

⁵⁴⁶ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁷ Disponível em *En persona: Astor Piazzolla, bandoneón, Horacio Ferrer, recitado*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005 [1970] (Astor Piazzolla: Edición Crítica); e em *La bicicleta blanca: Amelita Baltar*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1971] (Astor Piazzolla: Edición Crítica)

La Última Grela

*Del fondo de las cosas y envuelta en una estola
de frío, con el gesto de quien se ha muerto mucho,
vendrá la última grela, fatal, canyengue y sola,
taqueando entre la pampa tiniebla de los puchos.*

*Con vino y pan del tango dulcísimo que Arolas
callara junto al barro cansado de su frente,
le harán una misa rea los fuelles y las violas,
llorando a la sordina, ¡tan misteriosamente!...*

*Despedirán su hastío, su tos, su melodrama,
las pálidas rubionas de un cuento de Tuñón.
Y, atrás de los portales sin sueño, las madamas
de trágicas melenas dirán su extremaunción.*

*Y un sordo carraspeo de esplín y de macanas
tanguéándose en el alma, le quemará la voz;
y, muda y de rodillas, se venderá sin ganas,
sin vida y por dos pesos, a la bondad de Dios.*

*Traerá el olvido puesto. Y allá en los trascartones
del alba el Mal, de luto, con cuatro besos pardos,
le hará una cruz de risas; y un coro de ladrones
muy viejos, sus extrañas novenas en lunfardo.*

*Qué sola irá la grela... ¡tan última y tan rara!
Sus grandes ojos tristes trampeados por la suerte
serán, sobre el tapete raído de su cara,
los dos fúnebres ases cargados de la Muerte.⁵⁴⁸*

Para a forma cantada, Ferrer acrescentaria um recitado introdutório, espécie de glosa ao próprio poema, narrando a saída das prostitutas dos cabarés, ao amanhecer. Anunciando seu estilo, o poeta alcança forte apelo emotivo, forjado em lunfardo e neologismos, temperado pela riqueza metafórica e pela enumeração. Parte da tensão dramática resulta do estranhamento resultante da justaposição de referências religiosas e da “mala vida”: a missa vagabunda dos bandoneones e violões; a extrema-unição dita pelas “madamas”; a prostituta de joelhos que se vende à bondade de Deus; o

⁵⁴⁸ Ver FERRER, Horacio. *Romancero canyengue*: versos lunfas y grotescos. 2. ed. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 21-2 [1967]; e FERRER, Horacio, PIAZZOLLA, Astor. *La última grela*. Partitura para piano. Buenos Aires: Lagos, © 1969.

“Mal”, que lhe fará uma cruz de risos; as novenas em lunfardo entoadas pelo coro de ladrões velhos. O poema segue um padrão do tango: a intertextualidade com a tradição musical e narrativa da cultura *tanguera*. Além do tema, clássico no repertório dos anos 20 aos 40, assim funcionam referências musicais e literárias, como os tangos de Arolas e os *Tangos* de Enrique González Tuñón, contos publicados na década de 1920, a partir de letras de sucesso.⁵⁴⁹ E os sainetes, mencionados no poema original, apenas implícitos na canção, que eram espetáculos teatrais, musicados, e foram importantes difusores do *tango-canción* naquela mesma década, representando prostitutas em cabarés.

Num ponto, o poeta afasta-se da tradição, e apresenta-se crítico em relação a ela: o fato de descrever “la última grela”, uma cena corriqueira, mas ultrapassada, prestes a desaparecer, como o próprio personagem evocado no poema. O tema sugere mais uma correlação: a repressão à noite portenha, que se somava aos fatores da chamada crise do tango. Iniciada no governo Frondizi (1958-1962), e aprofundada conforme os militares se assenhoreavam do poder, o ambiente repressivo que se instaura nos anos 60, alvejando tanto a militância política quanto os valores e comportamentos coletivos, confirma a avaliação de Sérgio Pujol, quando o historiador observa que “la política y el sexo eran las temáticas que más irritaban al poder”.⁵⁵⁰ Em julho de 1963, *Panorama*, a revista mensal recém-lançada pelo grupo Abril e Time-Life, registrava que “han caído los viejos baluartes” da noite *porteña*, atribuindo o fato às mudanças na economia, à prioridade dada às diversões para adolescentes e não para adultos, e à mulher de Frondizi, cujo moralismo induzira à repressão policial comandada pelo comissário Margaride.⁵⁵¹ Este ordenava incursões policiais aos cabarés e a prisão de todos os presentes. Identificados, ligava-se para a casa de cada um, relatando-se a circunstância em que tinha sido encontrado. Reveladora do avanço da cultura autoritária e de controle sobre os corpos, a medida devia trazer conforto para algumas boas senhoras católicas, mas terror para seus filhos e maridos. Ao descrever os tipos noturnos, a reportagem destacava “las mujeres que alegran el ambiente y ayudan a divertirse a los eternos ‘sin compañía’ que llegan a los nightclubs y cabarets”,

⁵⁴⁹ Ver GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003 [1926].

⁵⁵⁰ PUJOL, S. Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes. In: JAMES, Daniel. *Resistencia e integración...*, op. cit., p. 315. Para uma análise do impacto das ditaduras militares sobre o tango, ver ROSBOCH, María Eugenia. *La rebelión de los abrazos: tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

⁵⁵¹ La noche: han caído los viejos baluartes. *Panorama*, la revista de nuestro tiempo. Buenos Aires, ano I, n. 2, jul. 1963.

conhecidas como “coperas”, cuja atividade, assegurava-se, “nada tiene que ver con la prostitución”: “son retribuidas, por el local en el que actúan, con un porcentaje del importe de las consumiciones que se obtiene gracias a su intervención”. Porém, um ano depois, a revista noticia a repressão à prostituição e o fechamento das casas noturnas, explicando o despiste praticado pelas “coperas”, ao deixarem os locais de táxi, sozinhas, dirigindo-se a hotéis ou a quartos alugados, aonde os clientes iam ter com elas.⁵⁵²

Os anos 60: o recuo de Piazzolla e “un cadáver que renace”

Oswaldo Pugliese, referência artística e ética para Piazzolla, mas dotado de enfoque ideológico diferente, avaliava de outro modo a conjuntura cultural e política dos anos 60. No depoimento ao livro da crítica literária Noemí Ulla, *Tango, rebelión y nostalgia*, publicado em 1967, espraia-se na denúncia da “persecución política que se hace con muchos artistas que no pueden actuar, agregado eso a las persecuciones generales en todo el país. Los únicos que caminan libremente son los militares”.⁵⁵³ Perguntado sobre a situação do tango, explicita as convicções de militante comunista:

*El tango está condicionado a la crisis del país. A su vez la crisis económica está agravada por las imposiciones de las clases sociales que gobiernan el país. Se gravan con grandes impuestos los bailes de los clubes populares, minándose así las fuentes de trabajo. El alto clero tiene mucho que ver en todo esto y los reaccionarios que nos gobiernan. [...] La verdadera renovación del tango en su contenido y en su forma, va a venir cuando haya un gobierno popular y democrático, cuando se inaugure una nueva era en el país, de gran progreso económico y desarrollo.*⁵⁵⁴

Para Piazzolla, a crise do tango estava condicionada por outros fatores. Em 1990, sua memória registra que “se fueron juntando muchas cosas que marcaron la declinación. Desaparecieron los grandes creadores; vino la invasión del rock”.⁵⁵⁵ E, relembando as polémicas dos anos 50 e 60, queixa-se: “todavía me parece mentira que algunos pseudo críticos me sigan acusando de haber asesinado el tango. Es el revés. Me

⁵⁵² Escándalo 2h. *Panorama*, la revista de nuestro tiempo. Buenos Aires, ano I, maio 1964.

⁵⁵³ ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 174.

⁵⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵⁵ GORÍN, N., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 37.

tendrían que mirar como al salvador. Yo le hice una cirugía estética”.⁵⁵⁶ Ao avaliar o processo histórico, para Piazzolla, a “revolución” aparece como a condição de sobrevivência do tango, mediante o deslocamento do salão de baile para o auditório: a ruptura que instauraria uma nova era, centrada na música e numa relação estética que ele considera superior e apoiada no conhecimento – “tango para pensar” – e não mais na dança. No plano retórico, o conteúdo ético dessa renovação estética residia na recusa do comercialismo caracterizado pelo sucesso nos salões de dança, que havia marcado a “época de oro” do tango.

Seguindo uma linha de interpretação oposta em alguns aspectos, mas coincidente na identificação da invasão de música estrangeira como um fator da crise, o bandoneonista Ismael Spitalnik, em depoimento recolhido por Suzana Azzi em 1991, já citado, fala da popularidade da orquestra de Pugliese, com quem recorda haver tocado para multidões em estádios de futebol do interior, salientando o caráter participativo do baile: “era la participación activa. Bailando y escuchando”.⁵⁵⁷ O conteúdo estético seria, então, indissociável de sua dimensão política: “como corolario de ese indicio de decadencia que se veía venir, las orquestas desaparecieron, pequenos conjuntos y doscientas, quinientas personas sentadas, pasivamente escuchando”. Para ele, “una participación es escuchar las letras de los tangos y prenderse a la pareja”. Militante sindical e comunista, Spitalnik defende a qualidade técnica do tango como um sentido ético, além de estético. Lembra que em 1942 havia dezesseis mil músicos vivendo do ofício, e afiliados ao sindicato em Buenos Aires: “de la cantidad surge la necesidad de la calidad, de la organización sindical y de la aparición de una especialidad: la forma de interpretar el tango”.⁵⁵⁸ A identidade profissional *tanguera* estaria na qualidade técnica da execução instrumental ou da elaboração do arranjo, qualidade esta que ele vê ameaçada pela chegada de “una música que tendía a simplificarse a un grado casi primitivo, casi animal”, por força de que “las transnacionales controlaron aquí el mercado de la grabación e introdujeron lo que les interesaba a ellas: matricería. Con las radios bajo su control dominaron la difusión”.⁵⁵⁹ Quanto a este ponto, portanto, Piazzolla tinha uma avaliação muito semelhante: “en 1960 vuelvo a Buenos Aires. Ya casi no se escucha tango. Existe una ola de mal gusto que invade radios, televisión y los

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 38.

⁵⁵⁷ SPITALNIK, Ismail. [Depoimento] In: AZZI, M. S. *Antropología del tango...*, op. cit., p. 87.

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 86.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 88.

oídos de jovencitos que repiten, estupidizados, melodías horrendas”.⁵⁶⁰ A crise que parecera atingir o tango em 1955, parecia agora aprofundar-se ainda mais.

Desenha-se aí uma das versões consolidadas para explicar a crise ou a decadência do tango, coerente com algumas percepções da época: um conflito de gerações alimentado pela indústria cultural, que propicia o desenvolvimento de uma cultura juvenil, avessa aos velhos estilos de música e de comportamento, e que no fundo ultrapassava a dimensão apenas comercial demonizada pelas interpretações “antiimperialistas”. Em seu estudo sobre a cultura argentina na década de 1960, Sergio Pujol toca na ferida, ao indagar: “¿qué tenían que ver los cantores engominados del 40 con Los Beatles, el hinduismo y las drogas? ¿Cómo conciliar el machismo de la poesía tanguera con la píldora anticonceptiva y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir?”⁵⁶¹

Em março de 1963, a revista *Primera Plana* publicava uma reportagem sob a manchete “Tango: algo exótico en Argentina”, partindo de uma indagação: “¿Ha muerto el tango? Las apariencias dicen que sí”, ao que se seguia a narrativa de um fato recente: “en un baile de Carnaval la enfurecida multitud de adolescentes (el mayor tenía 16 años) quiso linchar al encargado de la música porque puso un disco de tango”.⁵⁶² Alguns dados aportados pela reportagem tendiam a confirmar as conclusões: “en 1950, el 88 por ciento de los asociados de SADAIC eran hombres vinculados al tango; en 1963, sólo lo es el 20 por ciento”. Para concluir, a revista ouvia Ricardo Mejía, o produtor equatoriano de 39 anos que assumira a direção da RCA Victor na Argentina, segundo o qual “el tango no vende”, queixando-se dos discos encalhados: “ojalá se vendieran todos”. Mejía seria acusado pelos *tangueros* de haver destruído parte da memória do tango, apagando as matrizes de incontáveis gravações, sobrepondo a elas os novos sucessos comerciais, como o famigerado “Club del Clan”, que ele inventara como similar local da nova onda do rock norte-americano.⁵⁶³

A reportagem de *Primera Plana* não passou em branco. No número de 2 de abril, dentre as cartas dos leitores, um, que se diz incluído entre os jovens, justifica o repúdio da nova geração ao tango: “claro que la juventud va a subestimar y reírse de una música que se le quiere inculcar como propia y le habla de personas de las que pronto

⁵⁶⁰ PIAZZOLLA, D. Astor, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁶¹ PUJOL, Sérgio. *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 289.

⁵⁶² *Primera Plana*. Buenos Aires, 19 mar. 1963.

⁵⁶³ PUJOL, S. *La década rebelde..., op. cit.*, p. 252.

sólo conoceremos por los libros de historia”.⁵⁶⁴ Diz que “todo folklore pretérito debe evolucionar ante el continuo devenir del tiempo si no queremos ser responsables de una realidad ficticia”, e rebate as acusações dos “tangueros de la guardia vieja cuando afirman que la radio y la televisión imponen interesadamente su música”, questionando-os: “pero, de qué se quejan si hacen lo mismo en esencia al interrumpir el movimiento que les significa actualización, renovación y principalmente calidad artística, sacándolos de su consabida chatura?” Obviamente, o jovem leitor conclui por defender Piazzolla, mencionando a “desaforada crítica que dirigen a personas como el señor Piazzolla, que son precisamente las que les traen las soluciones”.

O mesmo Ricardo Mejía, o produtor entrevistado pela reportagem de *Primera Plana*, havia sido o responsável por proporcionar a Piazzolla a gravação dos primeiros discos com o Quinteto, em 1961: *Piazzolla interpreta a Piazzolla*, dedicado exclusivamente a composições suas, e *Piazzolla... o no? Bailable y Apiazolado*, com versões dançantes de alguns temas clássicos do repertório tanguero, além de dois tangos seus, *Prepárense* e *Triunfal*. Estes haviam sido gravados por Troilo, em versões arranjadas por Piazzolla. Anos depois, na contracapa do primeiro LP do Noneto, de 1971, o compositor diria que “me habían aceptado con la condición de hacer dos LP. Uno (‘no comercial’) [...] y el otro como pedido especial, con títulos clásicos que se pudieran bailar. Tuve que vender un poco el alma al diablo”.⁵⁶⁵ E conclui a narrativa exultante: “resultado, el LP ‘no comercial’ fue el que más se vendió y son los temas que perduraran”. A versão de Piazzolla é coerente com a imagem que se construiu a respeito do produtor, como grande vilão do tango, mas não deixa de soar estranho que o próprio Mejía tenha exigido que gravasse mais um disco do tipo que “no vende”...⁵⁶⁶

Uma audição comparativa entre os discos gravados pelo Quinteto em 1961 – inclusive o “apiazolado” sem ser “bailable” – e as gravações do Octeto de 1956 e 1957 revela um recuo estratégico de Piazzolla, para ser fiel a suas metáforas bélicas ou revolucionárias. A experiência norte-americana fora um fiasco, agravada pela depressão pela notícia da morte repentina do pai, que o atingiu em meio a uma turnê em Porto Rico. Arruinado financeiramente, não tinha sequer como voltar com a família a Buenos Aires, vendo-se obrigado a assinar um contrato bastante duro com seu editor francês,

⁵⁶⁴ *Primera Plana*. Buenos Aires, 2 abr. 1963.

⁵⁶⁵ Encarte. In: *Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires. Astor Piazzolla y su Conjunto 9*. Vol. 1. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1971] (Astor Piazzolla: Edición Crítica)

⁵⁶⁶ Ver também FISCHERMAN, D., GILBERT, A., *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 184.

vendendo os direitos de suas obras, inclusive de *Adiós Nonino*, que viria a ser sua composição mais popular, mais gravada e mais tocada. Sem perder a pose, em 12 de julho de 1960, de volta à Argentina, declarava ao jornal *Democracia*: “regreso con la convicción de que los artistas debemos cultivar y elevar al exterior lo que es específicamente nuestro, sin desvirtuarlo”.⁵⁶⁷ Punha fim à experiência do Jazz-Tango, em que alternava tangos seus e de outros compositores com temas clássicos do repertório norte-americano vestidos com uma roupagem *tanguera*. Diz que sua “misión futura debe ser ofrecer el tango auténtico”. E que “no sólo haré música para algunas minorías entusiastas. Estoy seguro de conquistar a los más diversos sectores populares – ya lo verán”. Diante de uma declaração como esta, a gravação de um LP “bailable” não soa como imposição do produtor fonográfico, mas como um recurso para alcançar o público, e vender sua música. Mesmo o outro LP – *Piazzolla interpreta a Piazzolla* –, dedicado exclusivamente a obras suas, não está absolutamente longe da tradição. Basta comparar, por exemplo, o arranjo de *Adiós Nonino* – a primeira versão que gravou desta sua famosa obra – com o que gravaria, também com o Quinteto, em 1969. O arranjo de 1961 alcança pouco mais de quatro minutos de duração, enquanto o outro ultrapassa os oito minutos, marcado pela longa introdução, uma cadência virtuosística para piano, composta especialmente para o pianista Dante Amicarelli que integrava o Quinteto na ocasião. Um tratamento óbvio de “tango para escuchar”, e não “para bailar”. Seria o caso de se perguntar, se a crise identitária provocada pelo insucesso nos EUA e a morte do pai o teriam levado de volta às “raíces”... Mas o que se pode comprovar é que Piazzolla recua, para avançar, e com o tempo abandonaria a ideia de escrever e gravar arranjos para tangos de outros compositores, fixando-se no desenvolvimento de seu estilo próprio.⁵⁶⁸

As declarações de Piazzolla à imprensa de Buenos Aires em julho de 1960 tiveram repercussão imediata. Dias depois, no mesmo jornal, um artigo assinado por Roberto Casinelli, o mesmo jornalista que havia promovido o debate sobre a crise e a renovação do tango entre os *tangueros* em 1957, dizia: “no sabemos si decir que Piazzolla ya no es Piazzolla o si afirmar que, por fin, Piazzolla volvió a ser Piazzolla”.⁵⁶⁹ Saudava como positivo que o tango houvesse recuperado “a un músico

⁵⁶⁷ *Democracia*. Buenos Aires, 12 jul. 1960.

⁵⁶⁸ Sobre a crise pessoal e criativa vivida por Piazzolla no período, que levaria inclusive ao fim de seu casamento com Odette Wolff em 1965, e só se resolveria ao se definir a parceria com Ferrer e a estreia de *María de Buenos Aires*, em 1968, ver SPERATTI, A. *Con Piazzolla*, *op. cit.*, p. 87-97.

⁵⁶⁹ *Democracia*. Buenos Aires, 21 jul. 1960.

capaz y sensitivo que [...] incursionó en planos tan avanzados que ni los músicos que lo admiran llegaron a comprenderlo totalmente”, pois não se podia esperar que o policial da esquina, o leiteiro ou o mecânico entendessem o “vanguardismo ensayista”. Considera que Piazzolla necessitou muito tempo de experimentação para compreender que “aquello que le aplaudían unos pocos – minoría selecta y probablemente snob – y que rechazaba la mayoría, era una desfiguración que hacía irreconocible al tango”, e que o que se exige no país e no exterior é “la autenticidad como condición indispensable de toda manifestación artística y popular”. E concluía: “con este nuevo Piazzolla estamos tranquilos: donde esté él estará el verdadero tango”.

Mas a tranquilidade duraria pouco. Tão logo teve oportunidade de conferir o que seria “el verdadero tango” de Piazzolla, a partir de uma série de três programas de televisão, sob o exótico título de “Wellcome, Mr. Piazzolla”, o colunista prontamente qualificou-o como “un argentino que se muestra empeñado en desmerecernos”: “Piazzolla seguirá alejado del pueblo, que sólo admira, quiere y aplaude a lo auténtico”.⁵⁷⁰ O mesmo tema, sem variações.

Em dezembro de 1961, Piazzolla fala em uma entrevista a *Democracia*, bastante significativa, pelo intuito de esclarecer sua concepção do “nuevo tango” e sua posição pessoal em relação à tradição, à inovação e à crise do tango. Implicitamente rebate a acusação de inautenticidade, ao defender a atualização do tango, para dar conta de uma realidade urbana que havia se transformado: “a mí, lo que fundamentalmente me interesa es interpretar con mi música al Buenos Aires de hoy”.⁵⁷¹ Compara a situação com a de quinze anos antes, e vê um avanço: “un Buenos Aires distinto, con problemas nuevos, más activo, más difícil, con una juventud que desde ángulos diferentes va imponiendo poco a poco su presencia, sus concepciones, sus gustos”. Entende que os temas expressos pelos antigos poetas de tango representavam algo existente, mas pertencente ao passado: “respetable sí, pero historia; e insistir en sus temas es absurdo porque esa realidad está definitivamente muerta. Hacer eso no es hacer tango, es hacer mitología del tango”. E dá outra versão para a crise:

La crisis – como mal sinónimo de decadencia – la está pasando el tango que no se adapta a este nuevo Buenos Aires. Así no se hace más que una caricatura de lo que en su momento fue auténtico. Para mí esa crisis es

⁵⁷⁰ *Democracia*. Buenos Aires, 31 ago. 1960.

⁵⁷¹ *Democracia*. Buenos Aires, 3 dez. 1961.

valiosa porque supone la quiebra de un tango que ya no es tango y la aparición de una forma de expresión nueva.

Por fim, esclarece o que pretende com o Quinteto: “el quinteto representa la síntesis de mis intentos anteriores”. E rebate inclusive acusações de amigos que viam concessões. A fala de Piazzolla mostra um conciliador, reforçando a imagem de um recuo em relação às posições radicais do Octeto, no desejo de alcançar um público mais amplo, e inclusive viabilizar economicamente seu programa de renovação do tango. Num raro momento em que usa a palavra “vanguarda”, declara “que la función de un músico de vanguardia no se agota en el trabajo por encontrar nuevas formas o en la tarea de incorporar al tango las concepciones estéticas modernas”, que poderia atingir a poucos ouvintes, “pero [...] es fundamental lograr el medio para que la nueva creación se proyecte y sea incorporada por sectores más vastos”. Apressa-se em explicar que não escreve para um público habituado a “expresiones musicales y poéticas bajísimas”, afirmando que “el artista debe elegir su público”. E o público que elege Piazzolla é o público “que está en nivel adelantado musicalmente, el que sigue a Troilo, a Pugliese, a Salgán, y es a éste público al que yo quiero tender un puente con el Quinteto, sin concesiones o haciéndolas si es necesario”. Com uma fórmula digna daquele intelectual crítico descrito por Edward Said, conclui: “entiendo que así cumplo también una tarea de vanguardia, pues contribuyo a elevar el nivel general hacia formas más acabadas de expresión artística”.⁵⁷²

Ao longo daquele mês de dezembro de 1961, mais uma vez, os *tangueros* seriam chamados a dar sua impressão sobre a crise, obviamente tendo em mente a fala de Piazzolla. Os depoimentos tornam a desmentir a imagem de um Piazzolla solitário, lutando contra todos. Osvaldo Fresedo, que diz estar no tango desde 1912, e que foi o primeiro a gravar uma composição de Piazzolla – *Noches Largas*, gravado em 1943 –,

⁵⁷² O que Piazzolla não esclarece é a possível relação entre seu Quinteto Nuevo Tango e o Quinteto Real liderado por Horacio Salgán, formado em 1960, e contando com a mesma instrumentação que aquele. Claro que se trata dos mesmos meios, mas com fins distintos, como se depreende da sua crítica a Salgán, “sobre todo si se tiene en cuenta lo que se pudo haber hecho con los elementos con que contaba el propio Salgán, Francini, Laurenz... tocando en un estilo que no podía ser el de ellos”. (BENARÓS, L. Astor Piazzolla..., *op. cit.*, p. 78-9.) Piazzolla esperava uma renovação vinda daqueles solistas dotados de grande capacidade técnica, e é nesse sentido que reprova Salgán por não ter ido além. Evidentemente, Salgán pensa distinto: “la idea era demostrar que cinco solistas responsables podían ser un conjunto”, e observando de Piazzolla que “tenemos orientaciones completamente distintas”, diz admirar dele o que chama de “su obra más tradicional”, citando composições dos anos 50 e 60. SALGÁN, Horacio. [Depoimento] In: GÖTTLING, Jorge. *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires: Corregidor, 1998, p. 128-9.

defende a evolução do tango: “cómo no va a evolucionar el tango! Todo evoluciona y el tango, por supuesto, también. Es necesario ir adaptándolo a situaciones que son diferentes, que ya nada tienen de la época en que nació”.⁵⁷³ Edmundo Rivero, que cantara na orquestra de Troilo no final dos anos 40, diz: “esto no puede ni discutirse. El tango deve evolucionar y renovarse para adaptarse permanentemente a nuevas situaciones y asimilar nuevas técnicas”.⁵⁷⁴ Diz que as formas novas “no surgen porque sí, sino responden a un cambio en la gente, en su vida y en sus gustos”. Elvino Vardaro, o violinista cujo caráter inovador influenciara o próprio Piazzolla, e integrava agora o Quinteto Nuevo Tango, apela para a história, lembrando os renovadores como De Caro e seu próprio sexteto dos anos 30, dizendo: “lo que se hace ahora por los vanguardistas del tango es similar a lo que nosotros hicimos entonces: *renovar el tango*. [...] Incluso las críticas son similares y parecidos los críticos”.⁵⁷⁵ Como Piazzolla, defende o avanço técnico – “hoy es necesario ser músico y estudiar música para hacer un buen tango” –, e critica o tango comercial de D’Arienzo: “lo nuevo es que cada vez es más difícil que al lado de este tango-música pueda subsistir un tango decadente, ejecutado por gente que no conoce ni estudia música, dominado por intereses exclusivamente comerciales”. Por fim, ao responder por que toca com Piazzolla, confirma a versão do compositor de que escrevia para valorizar os músicos: “es maravilloso cómo Astor nos capta y nos comprende a cada uno de nosotros en sus arreglos”.

No mesmo mês de dezembro de 1961, o jornal *El Mundo* publica uma série de depoimentos, sempre em defesa do tango moderno, reproduzindo o argumento da necessidade de uma música ajustada à sensibilidade dos novos tempos.⁵⁷⁶ Tocando a mesma tecla, dois anos depois, uma nota publicada na revista *Panorama*, sob o título “Antipáticos”, apontaria Mariano Mores. O ex-pianista de Canaro e chefe de uma prestigiada orquestra de renome internacional rebatia as críticas a seus “arreglos made in USA”, acusado de haver “domesticado al tango”, “convirtiéndolo en un show más al uso”.⁵⁷⁷ Mores defende-se, justificando que “si ahora las solapas son angostas y derechas, usted no va a comprar un traje cruzado, eh? Bueno, lo mismo pasa con el tango: hay que actualizarlo. Usted no puede vender mercadería pasada de moda”. Não

⁵⁷³ *Democracia*. Buenos Aires, 7 dez. 1961.

⁵⁷⁴ *Democracia*. Buenos Aires, 19 dez. 1961.

⁵⁷⁵ *Democracia*. Buenos Aires, 26 dez. 1961.

⁵⁷⁶ Ver edições de 2, 6, 10, 17, 19, 21, 26 de dezembro.

⁵⁷⁷ Antipáticos. *Panorama*, la revista de nuestro tiempo. Buenos Aires, n. 1, jun. 1963.

estranha que a difundida ética anticomercial de Piazzolla o levasse a incluir Mores dentre “toda esa gente que hizo comercio con el tango”, como diria a Speratti.⁵⁷⁸

Todo esse debate revela que o que é percebido como crise, decadência ou morte não passa de uma transformação explicável como um processo em que o tango deixa de ser um fenômeno massificado, “resistindo” como um gênero cultuado por minorias, que além de tudo, brigam entre si: uns, pela preservação do que consideram a tradição, a essência, a autenticidade, em uma palavra: a identidade; outros, pela renovação. Há uma crise quanto aos diferentes sentidos com que se representa e se compreende o tango, e há uma crise puramente comercial, de consumo, que se relaciona com a situação geral do país – as dificuldades econômicas que afetaram o governo Perón e os tropeços da tentativa de retomar a estabilidade, após sua queda, mas também o crescimento de outras formas de canto e dança que disputam o espaço dado ao tango nos meios de difusão e no gosto popular. A isso soma-se a nova sensibilidade da juventude, desinteressada do baile tradicional. Enquanto Piazzolla e outros renovadores encontram a saída no investimento na qualidade musical que pudesse conquistar novos ouvintes entre os cultores do jazz e da música “clássica”, e no reconhecimento de que a era dos bailes para multidões havia terminado, os tradicionalistas aferram-se melancolicamente à memória da “época de oro” do tango, e acabam assumindo um papel de certa forma passivo, caracterizado de fato como uma “resistência”, mas sem visualizar perspectivas além da volta ao passado, como peronistas apegados à expectativa de uma volta de Perón. Exemplar dessa atitude, em 1967, em depoimento a Noemí Ulla, Cátulo Castillo queixava-se de que os poetas de tango ficavam “sin defensa ante la invasión de expresiones inferiores”, que os levava a se submeter “a las exigencias comerciales de sus editores”.⁵⁷⁹ Para Castillo, “la crisis de la letra del tango es la crisis del teatro, del libro argentino, de la pintura, del cinematógrafo, de la televisión. Una crisis orgánica, nacional, y aún mundial”. E concluía, impotente: “el tango no puede evadirse de un estado de enfermedad general”.

Um efeito curioso da discutida crise foi a proliferação de narrativas sobre a “história do tango”, coincidindo com essa conjuntura caracterizada como sua decadência ou morte. Os relatos sobre o passado são chamados a cumprir a função de preservação pelo registro da memória daquilo que parecia ocultar-se dos olhos e

⁵⁷⁸ SPERATTI, A. *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 67.

⁵⁷⁹ ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia, op. cit.*, p. 190-191.

ouvidos. Desde sempre, poetas haviam escrito poemas alusivos ao tango, romancistas e dramaturgos ambientaram suas tramas em situações comuns às letras de tango, ensaístas o incluíram como tema ou como indício do “ser nacional” que perscrutavam, viajantes enxergavam o exotismo em sua dança. Agora, uma nova geração dava início à “tangografía” ou “tangología”.

Na década de 30, mais precisamente em 1936, haviam sido publicados dois trabalhos, que marcariam todos os escritos posteriores: o livro dos Bates e o ensaio de Carlos Vega sobre a origem do tango. Aqueles pareciam escrever para festejar sua “ressurreição”, depois da “mishiadura” de princípio dos anos 30. Este, para diagnosticar sua irremediável transformação em “decadência folclórica”. Nos anos 50, ainda sob o impacto dos “ensaio de interpretação nacional” que haviam marcado a década de 30, inauguram-se os “ensaio de interpretação do tango”, como os trabalhos do pianista e poeta Tulio Carella (*Tango: mito y esencia*, 1956), do jornalista Luis Villarroel (*Tango, folklore de Buenos Aires*, 1957), do escritor José Sebastián Tallón (*El tango en su etapa de música prohibida*, 1959), do poeta Horacio Ferrer (*El tango: su historia y evolución*, 1960), do escritor Eduardo Stilman (*Historia del tango*, 1965), do crítico e escritor Luis Adolfo Sierra (*Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*, 1966), do poeta Ruben Cavadini (*Tango o nueva expresión de Buenos Aires?*, 1969), dentre outros. Nem Borges (*Historia del tango*, 1955) nem Sábato (*Tango, discusión y clave*, 1963) escapariam à tentação de interpretar o tango.

O prestígio da sociologia universitária e para-universitária e da crítica literária, fundamentadas ou não no marxismo, também daria origem a outra leva de trabalhos, como a extensiva antologia crítica organizada por Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti (*El tema del tango en la literatura argentina*, 1961, revisto em 1969) e os estudos críticos das letras de tango por Idea Vilariño (*Las letras de tango: la forma, temas y motivos*, 1965) e Noemí Ulla (*Tango, rebelión y nostalgia*, 1967), os ensaios sociológicos de Daniel Vidart (*Sociología del tango*, 1956, rebatizado como *Teoría del tango*, 1964) e Julio Mafud (*Sociología del tango*, 1966), e o estudo histórico-sociológico de Blas Matamoro (*La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*, 1969). Até a psicanálise entraria na dança, com Roberto Cruse (*Psicopatología del tango*, 1959). O primeiro autor dessa extensa lista, Tulio Carella, já advertia os leitores da

“nueva manía de exhumar un pasado que es casi presente”.⁵⁸⁰ Isto, aliás, era uma tônica na própria cultura *tanguera*, sobretudo nas letras de tango, e que se refletia também nos posicionamentos dos *tangueros*: ao falarem do passado, especialmente os que atacavam as inovações, falavam como de algo que se perdesse na “escuridão dos tempos”, como se se tratasse de uma tradição de séculos, quando na realidade tratava-se de algo que tinha a idade apenas dos mais velhos dentre eles.

Escritos em meio à crise, esses relatos a incluíram em seu temário. O confronto entre esses textos e as falas dos próprios *tangueros*, colhidas na imprensa da época ou em suas memórias, revela mais coincidências do que discordâncias na caracterização e nas explicações dadas à crise. Alguns insistem no tema da decadência pelo esgotamento poético ou musical: a reiteração dos mesmos temas nas letras ou a saturação estilística, quase sempre associadas à sua exploração comercial. Carella critica a “inconsciente hipocresía sostenida por los comerciantes que explotan el tango del novecientos y pico, o por un servilismo imitativo que se destina a satisfacer la opinión que se tiene comúnmente del tango”.⁵⁸¹ Villarroel identifica as flutuações de sua história com as vicissitudes da própria cidade, e defende os modernistas e vanguardistas que “rehuyen todo propósito arqueológico”.⁵⁸² Ferrer critica os “letristas de editorial” que “elaboran sus engendros para complacer a un supuesto gusto popular y degeneran finalmente en la chabacanería, la repetición [...] dentro de un patrón tan convencional como deplorable”.⁵⁸³ Ulla fala num deficit de boas letras e aperfeiçoamento da poesia cantada do tango, comparando a situação à renovação do repertório folclórico, “mientras que el tango permanece todavía en las mejores realizaciones de la década del 40”.⁵⁸⁴

Outra linha explicativa, em parte associada a essa cristalização das temáticas, é a que procura dar conta da perda de sentido do tango frente às novas gerações. Para Carella, o tango devia “cantar a la vida que se renueva constantemente”, mas em lugar disso, “se hace alarde de sentimientos coherentes con otra manera de vivir, de pensar, de sentir”.⁵⁸⁵ Mafud diz que “en la medida en que la vida se masifica y

⁵⁸⁰ CARELLA, Tulio. *Tango, mito y esencia*. 2. ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966, p. 114.

⁵⁸¹ *Idem*, p. 89-90.

⁵⁸² VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957, p. 134.

⁵⁸³ FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. [2. ed.] Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 103.

⁵⁸⁴ ULLA, N. *Tango, rebelión y nostalgia, op. cit.*, p. 82.

⁵⁸⁵ CARELLA, T. *Tango, mito y esencia, op. cit.*, p. 12.

se colectiviza, el tango pierde vigencia y sentido”, pois sua dança é individualizada, ao passo que as novas modas juvenis são danças coletivas, de pares soltos no salão, e que o homem argentino atual não é mais “el hombre que está solo y espera”; homens e mulheres liberaram-se do isolamento e dos tabus do sexo, e abandonam o tango porque o sentem como coisa do passado.⁵⁸⁶ Por sua vez, Cavadini diz que “el tango demasiado triste ya hace muchos años que no conforma ni sintetiza el sentir y el pensamiento de la juventud de Buenos Aires”, a qual “termina por cubrir ese vacío de no interpretación aturdiéndose con el disloque de ciertos ritmos foráneos”.⁵⁸⁷

As análises de corte marxista, obviamente, tendem a situar a crise do tango em uma esfera mais ampla, estrutural, associando-o ao peronismo ou à ação do imperialismo econômico e cultural. Para Matamoro, que combina uma análise sociopolítica do peronismo a uma compreensão adorniana dos efeitos da indústria cultural, os anos peronistas levaram ao afastamento das classes médias que rechaçavam seu caráter “vulgar”, e o tango passou a ser dançado nos bailes populares de subúrbio.⁵⁸⁸ Além da imposição do rock entre 1955 e 1958, “hay también en la actual decadencia del gusto masivo por el tango un reflejo de la general inercia popular y el punto muerto histórico que viven las masas argentinas desde la caída del peronismo”.⁵⁸⁹ As análises de Matamoro, certamente influenciadas por Hernández Arregui, terão impacto sobre outros trabalhos posteriores, publicados nos anos 70, 80 e 90.⁵⁹⁰

O entendimento de que a crise deve-se à ação do imperialismo cultural e à imposição da indústria fonográfica é contraditório à menção de alguns autores ao fato de que, nos anos 60, enquanto o tango declinava no gosto massificado, havia um crescente interesse pelo folclore, apoiado por festivais, lançamentos discográficos, programas de rádio e publicações. Sergio Pujol nota que “en los 60 el folclore se hizo de izquierda, si bien con un componente nacionalista de peso. En otras palabras: el

⁵⁸⁶ MAFUD, Julio. *Sociología del tango*. Buenos Aires: AméricaLee, 1966, p. 56.

⁵⁸⁷ CAVADINI, Ruben. *¿Tango o nueva expresión de Buenos Aires?* En busca de una letra y una música que interpreten al porteño de hoy. Buenos Aires: Colombo, 1969, p. 16.

⁵⁸⁸ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 216-217.

⁵⁸⁹ *Idem*, p. 218 e 226.

⁵⁹⁰ Ver ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo. Crisis*. Buenos Aires, Ano 1, n. 7, nov. 1973. (ULLA, Noemí. *Las letras de tango: nuestra historia trashumante*, p. 4-6; ROMANO, Eduardo. *Celedonio Flores y la poesía popular*, p. 6-10; RIVERA, Jorge B. *10 perfiles de Discépolo en 4x4*, p. 10-13; FORD, Aníbal. *Manzi, en el sótano de Forja*, p. 14-19; MATAMORO, Blas. *Piazzolla, la vanguardia y después*, p. 20-22.); SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1986; CARRETERO, Andrés M. *El compadrito y el tango*. [2ª ed.] Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999.

antiimperialismo fue más fuerte que la lucha de clases”.⁵⁹¹ As transformações na temática e na abordagem da música folclórica permitiram-na marcar uma diferença substancial em relação ao tango: “si el tango se quejaba, ahora el folclore empezaba a protestar, ‘decía cosas’.”⁵⁹² E mesmo quando não assumia o tom político, o novo folclore conquistava cada vez mais público. Entre 1964 e 1966, ainda segundo Pujol, o LP da *La misa criolla*, de Ariel Ramírez, havia vendido 280 mil exemplares. Logo, Ramírez seria o presidente da SADAIC... Ante o crescimento da demanda, “las industrias culturales sacaron al folclore del lugar hasta ese momento marginal que había ocupado en los catálogos, y lo pusieron arriba de todo”.⁵⁹³ O relato de Pujol contradiz a demonização da indústria fonográfica multinacional a serviço do imperialismo cultural que impunha falsos valores à juventude argentina. O discurso da nova canção folclórica – do já não tão novo Atahualpa Yupanqui a Tejada Gómez e Mercedes Sosa – era francamente antiimperialista, e nem isso o impediu de ganhar adeptos e consumidores entre os jovens, graças à mediação da mesma indústria cultural.

A referência ao folclore, aliás, permite resgatar um fator praticamente ausente dessas análises: a possível concorrência entre tango e folclore na predileção dos consumidores de música popular. A ideia é sugerida na comparação que Noemí Ulla faz entre a cristalização dos velhos temas nas letras de tango, contraposta à renovação operada pela nova canção folclórica, que substitui a nostalgia do mundo rural por novas temáticas atentas às tensões sociais vividas na época. Ao reescrever o último capítulo de seu livro para a segunda edição, de 1982, Blas Matamoro aponta as coordenadas inversas entre tango e folclore: “una sube cuando la otra descende”.⁵⁹⁴

O tópico seria analisado em profundidade em 1985, em *Punto de Vista*, a revista dirigida por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano que embasou a retomada do pensamento argentino, após o desmonte sofrido nas ditaduras militares. Publicou-se ali uma “quase” polêmica sobre a decadência do tango. Digo “quase”, porque feita apenas de um artigo e uma réplica. O historiador Emilio de Ípola tentou explicar as razões pelas quais o tango ingressara “en un extraño y presuroso declive”, exatamente quando de sua culminação nos anos 40, constatando que “la declinación del tango es estrictamente

⁵⁹¹ PUJOL, S. *La década rebelde*, op. cit., p. 282.

⁵⁹² *Idem*, p. 283.

⁵⁹³ *Idem*, p. 284.

⁵⁹⁴ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1982, p. 228.

contemporanea del apogeo del peronismo”.⁵⁹⁵ Para Ípola, teria sido o triunfo e não a queda do peronismo que teria levado à crise do tango. Embora reconhecendo que o governo peronista não foi hostil ao tango, e que sua decadência não partiu de decisões adotadas nas altas esferas do poder, a explicação para a decadência, segundo o autor, reside em que no clima de festa ilusória criada pelo peronismo “no había lugar para las inoportunas aflicciones sobre las que insisten el tango”.⁵⁹⁶ Por isso, “sin ambiente y cada vez con menos adeptos fue languideciendo y muriendo de inanición”. Em sua réplica, o sociólogo Pablo Vila, de saída, rechaça a tese da “morte” do tango, lembrando que “por lo menos hasta 1958 la producción de partituras y discos de tango es muy importante: 31% y 21% respectivamente”.⁵⁹⁷ Não aceita a ideia da “morte”, mas reconhece uma paulatina “decadencia”, que levará o tango a ser superado por outras formas de canto e dança veiculados pelos meios de massa. E dá outra explicação para o processo, registrando a omissão de Emilio de Ípola quanto ao crescimento do folclore: “los sectores populares no quedan, a la ‘muerte’ del tango, huérfanos de música popular, sino que construyen las bases para el reinado sobre el panorama musical de veinte y cinco años de folklore”, isto é, entre 1950 e 1975. Vila explica o fenômeno por “un cambio en el gusto popular que [...] tiene que ver con el propio cambio que se produce en los actores sociales del medio urbano a partir del advenimiento de la migración interna”. Na base da mudança estaria a centralidade política do novo ator social, o migrante, “y con dicha centralidad política también adquiere relevancia la expresión cultural que lo representa, el folklore”. A explicação do autor para a popularidade crescente do folclore não se resume aos aspectos sociológicos, lembrando a maior flexibilidade da canção folclórica para assumir outras temáticas, além da possibilidade do canto coletivo, ausente no tango, que está sempre a cargo de um cantor solista. Assim, “hacia 1950 la popularidad del tango comienza a ser seguida muy de cerca por la del folklore”. Como provas, apresenta dados concretos de sua pesquisa: do total de partituras editadas em 1950, 30% correspondem a tango, e 25% a folclore, enquanto do total de canções gravadas comercialmente, 21% pertencem ao tango e 17% ao folclore.

⁵⁹⁵ IPOLA, Emilio de. El tango en sus márgenes. *Punto de Vista*. Revista de Cultura. Buenos Aires, ano VII, n. 25, dez 1985, p. 15.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 16.

⁵⁹⁷ VILA, Pablo. Peronismo y folklore: un requiem para el tango? *Punto de Vista*. Revista de Cultura. Buenos Aires, ano IX, n. 26, abr 1986, p. 45-48 (Coluna “Derecho de Réplica”).

Aos poucos, a canção folclórica conquistaria mais adeptos, inclusive entre as classes médias, chegando ao chamado “boom” na década de 1960.⁵⁹⁸

De fato, os anos 60 trouxeram um panorama musical muito mais diversificado do que a imagem da presença massiva do tango nos salões de baile, na programação de rádio e no teatro e cinema argentinos de vinte anos antes. Sinal dos tempos, em 1966, a gravadora CBS em anúncio de página inteira na revista *Primera Plana* oferecia “Buen Tango” e “Good Jazz”: os LPs *Nuestro Tiempo* e *Tango para una Ciudad* de Piazzolla, os dois discos de Leopoldo Federico y su Orquesta Típica, e o primeiro disco do Quinteto Real, liderado por Horacio Salgán, dividem o espaço com The Dave Brubeck Quartet, Miles Davis, Gerry Mulligan e Barbra Streisand.⁵⁹⁹ E, apesar das polêmicas frequentes em que Piazzolla se envolvia – relatadas por ele próprio, por músicos que o acompanharam em seu trajeto ou por seus biógrafos – o compositor parecia ocupar uma posição confortável. É o que testemunha sua fotografia estampada em cores na capa da edição de 25 de maio de 1965 de *Primera Plana*, a revista símbolo dos anos 60 na Argentina, com sua tiragem mensal de cerca de 100 mil exemplares, e “su pacto de lectura con un amplio sector de la clase media argentina”.⁶⁰⁰

Segundo Sergio Pujol, em seu estudo sobre os anos 60, com uma “manera elegante y literaria de abordar la realidad” e “una adjetivación que remitía a Borges”,⁶⁰¹ unida à precisão informativa, a revista “ ‘tradujo’ la nueva sensibilidad artística al ámbito nacional”, promovendo fenômenos como as artes visuais do Di Tella, o movimento da “Nueva Canción” folclórica, o cinema jovem local e o europeu, a literatura latino-americana, o jazz moderno, os Beatles, Bob Dylan.⁶⁰² E, claro, Piazzolla. Cobrindo uma página inteira, a vida e a trajetória artística do compositor são narradas, culminando naquele ano, em que dizia ver o tango “como a un cadáver que renace”, saudando a superação do período intuitivo, que “yace en el pasado”, por um novo, em que, “como ocurre con el jazz, es necesario forzosamente saber música, y

⁵⁹⁸ Em 1984, o historiador Félix Luna, que aliás, esteve vinculado nos anos 60 à expansão do folclore, colaborando em composições de Ariel Ramirez, também dizia, em seu estudo sobre *Perón y su tiempo*, que “uno de los factores que minaba la vigencia del tango era el creciente fervor del público por la música folklórica”. LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. unificada. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 330 [1984].

⁵⁹⁹ *Primera Plana*. Buenos Aires, ano IV, n. 171, 5-11 abr. 1966, p. 53.

⁶⁰⁰ PUJOL, S. *La década rebelde*, op. cit., p. 83.

⁶⁰¹ *Idem*, p. 84.

⁶⁰² *Idem*, p. 86. Para uma análise mais detalhada da revista e de sua implicação política e social, ver MAZZEI, Daniel H. Periodismo y política en los años '60: Primera Plana y el Golpe militar de 1966. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año IV, n. 7, fines de 1994, p. 27-42.

bien”.⁶⁰³ Piazzolla comemorava diante dos 100 mil leitores da revista a concretização de algo que defendera em seu programa revolucionário: “el tango empezó a vivir en un ámbito más culto”.

Comprovando a avaliação de Piazzolla, a página a ele dedicada vinha em destaque na sequência de uma documentada reportagem distribuída por três outras páginas dedicadas à vida musical portenha, no âmbito popular.⁶⁰⁴ Ali são descritas as casas noturnas que abrigavam a nova música da cidade, do tango ao folclore, passando pelo jazz. No 676, além de Piazzolla, o *tanguero* Horacio Salgán, o *jazzman* Enrique Villegas e “Adolfo Ábalos y su trío: folklore con guitarra eléctrica”, como diz a legenda de uma fotografia. No Caño 14, “tres conjuntos de *cámara* del tango”: o quarteto estrelado pelo bandoneón de Troilo e o violão de Roberto Grella, o duo de piano e violão amplificado de Salgán e Ubaldo de Lío, e o duo de violino e piano “Francini-Stamponi: tangos transformados en música”, diz outra legenda. A reportagem logo registra a diferença: “casi todos ellos tocaban antes en orquestas típicas *grandes* [...], con las que animaban bailes; ahora las orquestas grandes se forman sólo ocasionalmente para atender a algún contrato de televisión o de radio”. E avisa que “tocar música en los lugares nocturnos no enriquece a nadie”. A busca de superação técnica é defendida também por Villegas, o pianista de jazz a quem Piazzolla havia dedicado seu tango *Villeguita*, nos tempos da Orquesta del 46: “hay dos clases de músicos, los que tratan de hacerlo cada vez mejor, hasta un segundo antes de morirse, y los que tocan perfectamente mal con gran éxito”. Na sequência, fala-se dos “cantantes *nuevaoleros*, que pivotean sobre la psicosis colectiva y pertenecen menos al campo de la música que al de la publicidad”, como Leo Dan, recordista de direitos autorais, segundo a SADAIC, com mais de dois milhões de pesos arrecadados em apenas um mês, enquanto três LPs de Piazzolla “continuaban detenidos en las estanterías”, rendendo-lhe 75 mil pesos, entre outubro de 1964 e abril de 1965. Mesmo morto há 30 anos, Gardel seguia no topo das vendas de tango, com 150 mil cópias, mais inclusive que o recente sucesso da *Misa Criolla* de Ariel Ramirez, com 100 mil cópias vendidas. Naquela “sociedad que se alimenta de mitos”, o “nuevo tango”, “intelectual” e “culto”, era capaz de ganhar a capa da revista, mas continuava perdendo para a mitologia.

⁶⁰³ Astor Piazzolla. *Primera Plana*. Buenos Aires, ano III, n. 133, 25 mai. 1965, p. 51.

⁶⁰⁴ La sinfonía de Buenos Aires. *Primera Plana*. Buenos Aires, ano III, n. 133, 25 mai. 1965, p. 50-53.

“Buen Tango – Good Jazz”

**BUEN
TANGO**



**GOOD
JAZZ**

SELECCION DE GRANDES INTERPRETES EN DISCOS CBS



NUESTRO TIEMPO - Astor Piazzolla y su Quinteto "Nuevo Tango": Introducción al ángel - Milonga fríste - Sin retorno - Rosario - Todo fue - Los mareados, y otros. 8.351



TANGO PARA UNA CIUDAD - Astor Piazzolla y su Quinteto "Nuevo Tango": Tango para una ciudad - Iracundo - Extasis - El mundo de los dos - y otros. 8.392



TIME FURTHER OUT - The Dave Brubeck Quartet: It's a Raggy Waltz - Charles Matthew Halle-lujah - For More Blue - Maori Blues - y otros. 8.397
Estéreo 9.034



GONE WITH THE WIND - The Dave Brubeck Quartet: Swanee River - The lonesome road - Georgia on my mind - Camptown races y otros. 8.494
Estéreo 9.064



MILES DAVIS AT CARNEGIE HALL - La legendaria actuación del 19 de mayo de 1961: So what - Spring is here - No blues - Oleo - Someday my prince will come - y otros. 8.412



MILES & MONK EN NEWPORT - Miles Davis Sexteto: Ah-Leu-Cha - Fran-Dance - Two Bass Hit - Nutty - Blue Monk - Straight, no Chaser. 8.484
Estéreo 9.059



"JERU" - Gerry Mulligan: Capricious - Here I'll Stay - Inside Impromptu - You've come home - Get out of town - Blue boy - Lonely town. 8.506
Estéreo 9.069



MILONGUERO DE HOY - Leopoldo Federico: Cabutero - A media luz - Fuegos Artificiales. - Por qué - Disonante - Dan Agustín Bardi, y otros. 8.509
Estéreo 9.072



LEOPOLDO FEDERICO y su orquesta típica: Amor de verano - Sentimental - y Canyengue - Desconocidos - Lo han visto con otra - De vuelta al bulín - Cuando me entrés a fallar, y otros. 8.578
Estéreo 9.098



BARBRA STREISAND: Vuelve amor mio - Justo a tiempo - Tratando de no hacer diabluras - Tenias que ser tú - El dulce abrazo de mi amor - Mi cuaderno de colores, y otros. 8.491



MY NAME IS BARBRA - Barbra Streisand: Mi nombre es Bárbara - Tengo 5 años - Arriesgando en amor - No estoy atada a nadie - Mi amo y señor - Es mi hombre, y otros. 8.576

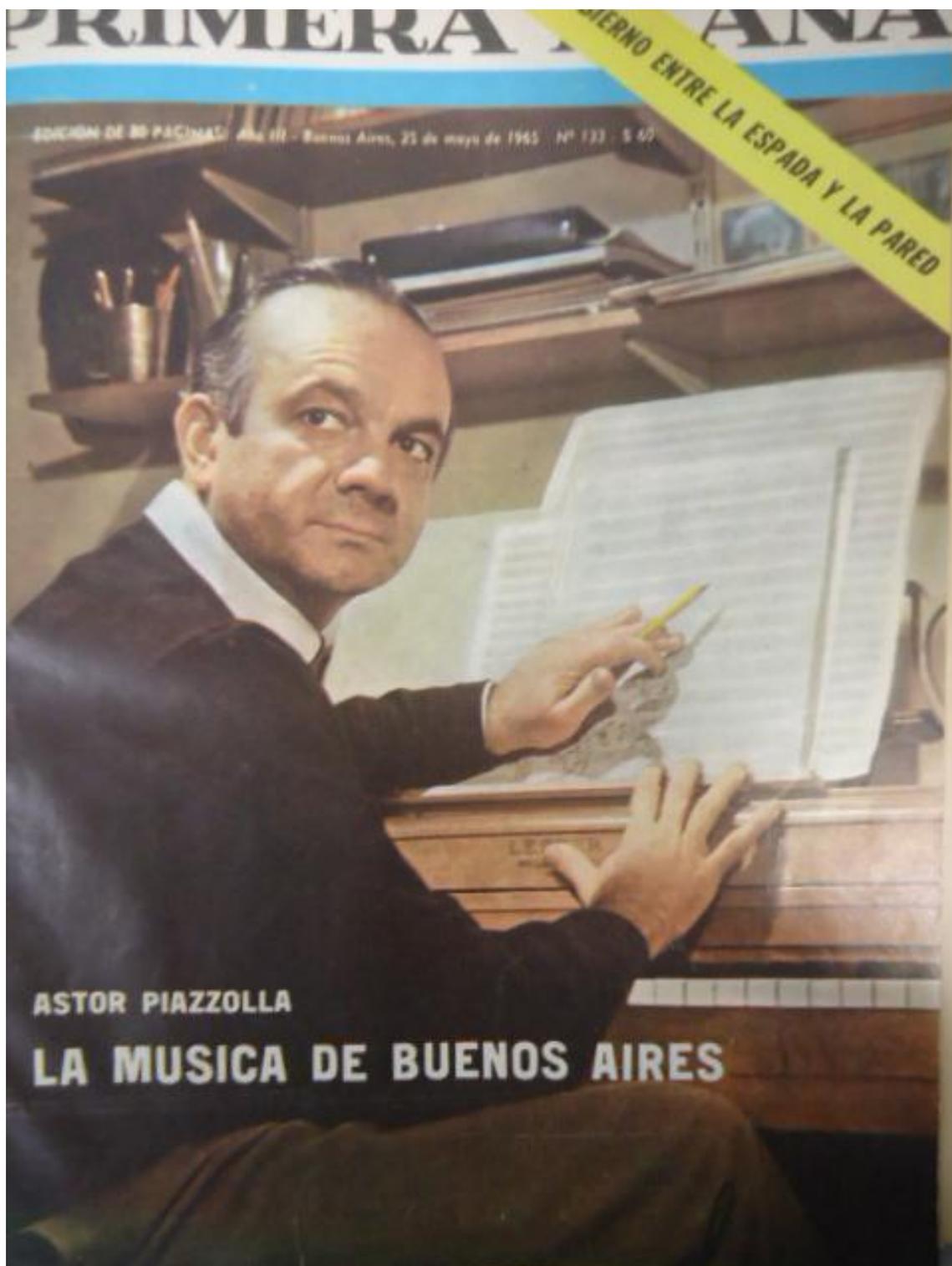


SU MAJESTAD EL TANGO - Quinteto Real: El amanecer - El pollo Ricardo - Vida mía - La loca de amor - Taquito militar - Adiós muchachos, y otros. 8.454
Estéreo 9.050

LAS CASAS DE MUSICA LOS TIENEN

Y SI TIENE GRABADOR, PRUEBE CON CINTAS MAGNETICAS CBS: LOGRARA SONIDO PERFECTO

Astor Piazzolla, capa de revista



Primera Plana. Buenos Aires, 25 de maio de 1965.

El Tango, entre Borges e Piazzolla: a tradição reescrita pela vanguarda

A reportagem de *Primera Plana* com Piazzolla, que lhe rendeu a capa da edição de 25 de maio de 1965, concluía com o compositor anunciando sua colaboração com o mais renomado escritor do país: “se entusias mó con la idea de trabajar juntos, y todos los días venía hasta casa a traerme un poema o dos. ¡Imagínense, Borges!”⁶⁰⁵ A aproximação à obra do consagrado escritor, 22 anos mais velho do que ele, inscreve-se num contexto marcado pelas tentativas de Piazzolla de se vincular às tendências renovadoras da cultura argentina daqueles anos. O encontro renderia um LP, *El Tango*, lançado naquele ano de 1965, mas o que aparentava ser uma parceria, resultaria no desentendimento mútuo e na troca de alfinetadas.

As análises críticas e os relatos biográficos sobre Borges e Piazzolla revelam de ambos uma “genialidade” difícil, que se entrevê no lugar que ocupam, respectivamente, nas letras e na música argentinas, na projeção e reconhecimento que alcançaram seus nomes e obras, e nas reações nem sempre concordes que suscitaram. Combativos e polêmicos, defenderam suas convicções em frequentes declarações públicas, que lhes rendiam mais antipatias do que aprovação, oscilando entre a aceitação da obra e o rechaço da pessoa, sobretudo por suas inclinações ou declarações de cunho político. Para uma parte da crítica, nem as obras escapavam, acusadas de um intelectualismo que parecia combinar-se com o tom arrogante com que as defendiam.

Mais do que flagrar nos dois artistas esses temperamentos algo semelhantes, a aproximação entre o poeta e o músico me serve de pretexto para tentar outro tipo de aproximação, a analítica, no intuito de iluminar algumas facetas mais da “revolución piazzolleana”, relativas ao estilo compositivo de Piazzolla, que observo em analogia à poética de Borges. E também para considerar sua relação conflituosa sob a perspectiva da cultura *tanguera*, entendendo o conflito pelos modos distintos e inconciliáveis com que os dois compreendiam o tango, e resignificavam seu passado. Debruçar-se sobre a obra de Borges é sempre um risco, justificável neste caso pelo reiterado interesse do poeta pelo tango e pelos resultados que uma analogia com a obra de Piazzolla permitem alcançar.

⁶⁰⁵ Astor Piazzolla. *Primera Plana*. Buenos Aires, ano III, n. 133, 25 mai. 1965, p. 51.

A motivação para este exercício analítico me vem de um comentário de Beatriz Sarlo, a respeito da produção literária de vanguarda na Buenos Aires das décadas de 1920 e 1930: “en rigor, la vanguardia divide el campo intelectual y produce un público, articulándolo alrededor de la consigna sobre ‘lo nuevo’ ”.⁶⁰⁶ A afirmativa me parece igualmente válida para o esforço de Piazzolla, sobretudo nos anos 60, quando busca demarcar seu estilo, e firmar-se artística e comercialmente com uma nova linguagem musical num espaço colateral ao meio *tanguero*, como quem tenta inventar um novo ambiente e um novo ouvinte para sua música.

Assim como Piazzolla pode ser considerado um divisor de águas no campo musical, em relação ao tango, Borges (1899-1986) é considerado um marco na renovação do campo literário argentino desde os anos 20, quando retorna de um período de sete anos de permanência na Europa, e inicia a colaboração em revistas literárias de vanguarda e outros meios de maior circulação. Desde cedo sua obra já desperta avaliações díspares, aplaudida pelos vanguardistas, mas condenada pelos que viam em sua prosa excesso de intelectualismo e carência de preocupações sociais e humanas.⁶⁰⁷ Após a hostilidade por seu declarado antiperonismo, o apoio ao golpe militar que derrubou Perón abriu passo à sua nomeação para a direção da Biblioteca Nacional e para a cátedra de literatura inglesa e norte-americana da Universidad de Buenos Aires. Em 1961, o Congresso Internacional de Editores atribuiu-lhe o Prêmio Formentor, que dividiu com Samuel Beckett, abrindo espaço definitivamente à consagração internacional e à sua inclusão no cânone dos autores de referência.

A primeira aproximação de Piazzolla à obra de Borges dera-se em 1960, ainda em Nova York, em torno de um projeto, não realizado, com a coreógrafa Ana Itelman, que lá vivia, com base no conto *Hombre de la esquina rosada*, que integra a *Historia Universal de la Infamia*, de 1935.⁶⁰⁸ O resultado seria uma suíte para recitante, canto e doze instrumentos, gravada em 1965 com os novos trabalhos desenvolvidos na parceria com o poeta: dois poemas de Borges recitados sobre música de Piazzolla (*El Tango* e *Oda Íntima a Buenos Aires*), um tango (*Alguien le Dice al Tango*) e três

⁶⁰⁶ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 100.

⁶⁰⁷ Ver OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p. 27. Para um levantamento e apreciação dos textos críticos a respeito de Borges, ver o estudo de PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Liberdade: FAPESP, 1998.

⁶⁰⁸ Ver SPERATTI, A. *Con Piazzolla, op. cit.*, p. 78. Ver o argumento e a seleção de textos por Ana Itelman em SZUCHMACHER, Rubén (sel.). *Archivo Itelman, op. cit.*, p. 131-150.

milongas (*Jacinto Chiclana, El Títere e A Don Nicanor Paredes*).⁶⁰⁹ *El Tango* fora publicado em *El otro, el mismo*, de 1964; tanto a *Oda Íntima a Buenos Aires* quanto *Alguien le Dice al Tango* seriam excluídos por Borges de suas obras completas. Quanto às milongas, foram publicadas em *Para las seis cuerdas*, livro do mesmo ano do LP, 1965.⁶¹⁰ Numa visita ao casal Piazzolla, Borges foi apresentado às canções na voz da mulher do compositor, acompanhada pelo marido ao piano.⁶¹¹ O poeta parecia ter se agrado com o que ouviu, mas depois se expressaria contrariamente, irritando o compositor, que o rebateu publicamente.

A propósito, em 1983, no epílogo a uma edição ilustrada de *Para las seis cuerdas*, Borges não faz nenhuma menção a Piazzolla. Ao contrário, afirma que “la escritura de este libro se debe a una amistosa sugestión de Carlos Guastavino”, compositor argentino, que lhe teria dito que, se o poeta “le entregaba una milonga, él le pondría música”.⁶¹² De fato, a *Milonga de dos Hermanos*, que abre o livro, havia sido musicada por Guastavino em 1963, antes de Borges ser procurado por Piazzolla.⁶¹³

As memórias de um e de outro revelam o quanto o caso ficou atravessado. Num depoimento publicado em 1985, 20 anos depois da gravação do disco, e um antes de sua morte, ao falar de sua relação com o tango, dizia Borges: “y luego yo lo conocí a este señor... ¿cómo se llama? Sí, que yo le decía ‘Pianola’. ¡Ah! Sí, Piazzolla, ¡qué raro! Piazzolla no tenía ningún oído para el verso”.⁶¹⁴ E após exemplificar o entendimento incorreto da medida de um verso pelo compositor, dispara: “supongo que la música no será muy superior a su métrica, ¿no?”.

⁶⁰⁹ Piazzolla – Borges. *El tango*. CD. Buenos Aires: Universal Music Argentina, 2005 [1965].

⁶¹⁰ Ver BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. 25 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 259-292.

⁶¹¹ O episódio é narrado pelo próprio Piazzolla em GORIN, N. *Astor Piazzolla, op. cit.*, p. 106 [1990] e também por AZZI, M. S., COLLIER, S., *Astor Piazzolla..., op. cit.*, p. 166-7 e por FISCHERMAN, Diego, GILBERT, Abel. *Piazzolla, el mal entendido, op. cit.*, p. 245, baseando-se no relato de Oscar López Ruiz, guitarrista do Quinteto Nuevo Tango.

⁶¹² BORGES, Jorge Luis. Epílogo a *Para las seis cuerdas*. In: *Textos recobrados: 1956-1986*. T. III. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 234.

⁶¹³ Ver BORGES, Jorge Luis, GUASTAVINO, Carlos. *Milonga de dos hermanos*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Lagos, © 1963, In: *Borges Cantado*. Album de partituras para canto e piano. Buenos Aires: Lagos, s.d., p. 8-10. Além de Piazzolla, outros compositores de tango musicariam milongas de Borges. Ver, no mesmo volume, PLAZA, Julián. *Milonga de los morenos*. © 1976, p. 20-4; BLÁSQUEZ, Eladia. *Milonga de Calandria*. © 1973, p. 32-3; e BORGES, J. L., PIANA, Sebastián. *Milonga del muerto*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Ricordi, © 1983 e *Idem, Milonga del infiel*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Ricordi, © 1986.

⁶¹⁴ BORGES, Jorge Luis. [Depoimento.] In: ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años*. Buenos Aires: Mar Dulce, 1985, p. 135. Agradeço à historiadora Ema Cibotti a indicação desta fonte.

Borges e Piazzolla, frente a frente

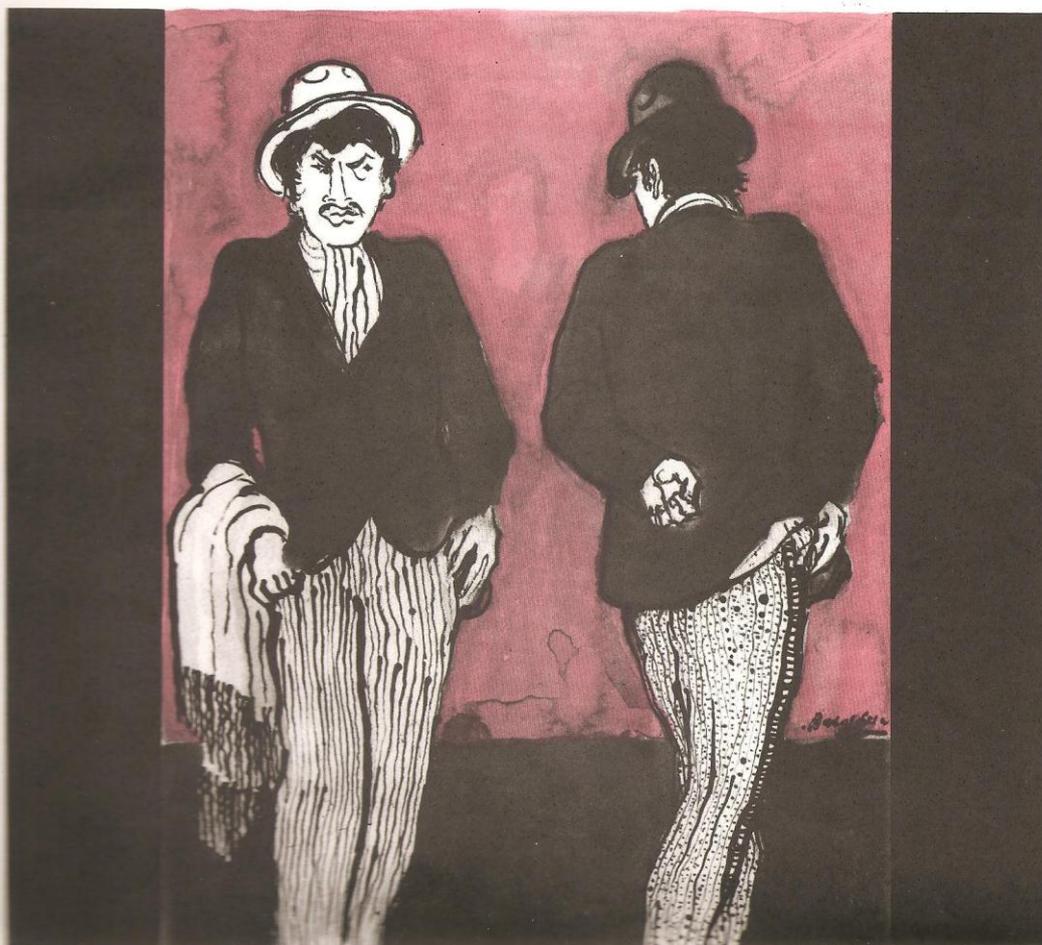
ep

JORGE LUIS BORGES
ASTOR PIAZZOLLA

4 CANCIONES PORTEÑAS

ALGUIEN LE DICE AL TANGO, TANGO JACINTO CHICLANA, MILONGA
EL TITERE, MILONGA TANGUEADA A DON NICANOR PAREDES, MILONGA

Ilustración de HECTOR BASALDUA



Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Editorial Pígal © 1968.

Por sua vez, também ao final da vida, em 1990, Piazzolla narra o episódio, registrando que Borges teria dito que o compositor não entendia o tango, ao que este replicou, acusando o poeta de não entender de música. Diz que, em casa, ao apresentar as canções a Borges, “le dije que había compuesto toda la música a la manera del 900”, ao que o poeta teria respondido “que de música no sabía nada, y que además no le interesaba. Después salió opinando como un gran experto”.⁶¹⁵ Apesar do desentendimento, Piazzolla seguia ainda nessa oportunidade, ressaltando o valor de Borges, embora negando sua capacidade para a música: “nunca he leído poemas más bellos que los suyos. Pero en materia de música, Borges era sordo”.⁶¹⁶

Fischerman e Gilbert, em seu recente estudo sobre Piazzolla, dão outros contornos ao desencontro, recorrendo às anotações do diário de Bioy Casares, amigo de Borges, que recolheu as impressões deste após a visita a Piazzolla e durante as gravações do LP, concluindo que “aqueel disco había resultado del encuentro improbable entre un músico a quien no le interesaban los textos y un escritor al que no le gustaba la música”.⁶¹⁷ Conforme as anotações de Bioy Casares, Borges já dizia que o compositor não tinha ouvido para a poesia, e não sabia ler os versos, lamentando que Piazzolla tenha composto música “tristísima” e “quejumbrosa” para *A Don Nicanor Paredes*, que ele, Borges, imaginara “una milonga alegre, por cierto épica”.⁶¹⁸ E sentencia: “es una porquería. Las otras no me parecen mal”. Falando privadamente ao amigo, Borges é mais enfático, ao avaliar Piazzolla – “es un bruto y tan vanidoso...” – e seus tangos:

*Otro se llama ‘Melancólico Buenos Aires’. ¿Te das cuenta, qué animal? No son tangos ni nada. El tango se siente con el cuerpo. Oís un tango y cambiás de postura, te encogés un poco. Él los llama tangos porque si los presentara como simple música los músicos se le vendrían encima: en cambio, como innovador de tango lo toleran y hasta lo fomentan.*⁶¹⁹

Como se vê, a opinião de Borges a respeito da música de Piazzolla não distava muito da de seus contemporâneos. Além da divergência técnica quanto à métrica dos versos, parte do desentendimento radicava na forma diferente com que os dois

⁶¹⁵ GORIN, N. *Astor Piazzolla, op. cit.*, p. 106. [1990]

⁶¹⁶ *Idem*, p. 106. Em 1974, Piazzolla voltaria a revisitar a poesia de Borges, compondo música para o poema *1964*, gravado em Milão com Ney Matogrosso, e lançado no ano seguinte.

⁶¹⁷ FISCHERMAN, D., GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido, op. cit.*, p. 248.

⁶¹⁸ Citado por *idem*, p. 246.

⁶¹⁹ *Idem*.

sentiam e entendiam a milonga e o tango. Ao rejeitar o título *Melancólico Buenos Aires*, Borges rejeita a própria melancolia do *tango-canción*, de que Piazzolla é em parte herdeiro. Daí, sua preferência pelo *tango-milonga*, ou, simplesmente, milonga.

Talvez o desencontro estivesse sugerido pelo poeta no prólogo a *Para las seis cuerdas*. Inicia, dizendo que “toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad”, e termina categórico: “que yo sepa, ninguna otra aclaración requieren estos versos”.⁶²⁰ A afirmação sugeriria que pudesse receber as composições de Piazzolla como intromissões desnecessárias e indesejáveis. Ao pedir a colaboração do leitor para suas milongas sem música, Borges queria que o leitor tivesse em mente, ao ler os poemas, a imagem de um poeta-cantor que, à semelhança dos *payadores* de final do século XIX, improvisa versos despreziosamente, acompanhado ao violão: “el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra”.⁶²¹ Como quem espera uma leitura, em que se dê pouca ênfase aos versos, acrescenta à imagem: “la mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes”. Afirma ainda ter “querido eludir la sensiblería del inconsolable ‘tango-canción’ y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas”. E acrescenta, que no final do século XIX suas milongas teriam soado ingênuas e bravas, mas que agora eram meras elegias. Ajunto mais um comentário de Borges, útil para entendermos como ele via sua própria poesia, extraído do epílogo de 1983. Ao se referir à escrita da primeira dessas milongas, diz: “no sé si la escribí o si la escribieron los muertos que andan por mi sangre. Casi puedo afirmar que se escribió sola. Di con la tranquila entonación y con el tranquilo vocabulario de la primera copla: lo demás ya estaba hecho”.⁶²² E arremata: “siempre he tratado de intervenir lo menos posible en mi obra”.

O olhar retrospectivo de Borges marca uma diferença em relação à poética do *tango-canción*, sentimental, desenvolvido a partir do fim da década de 1910, e que teria em Carlos Gardel seu mais importante difusor e símbolo, desde que gravara *Mi Noche Triste*, em 1917, considerado pela tradição narrativa como o primeiro *tango-canción*. É isto, em parte, creio, que fará Borges marcar também uma diferença em relação a Piazzolla, cujos temas expressivos denunciam o *tango-canción* como um de seus modelos compositivos e interpretativos, além do próprio Gardel, que o compositor

⁶²⁰ BORGES, J. L. Prólogo a *Para las seis cuerdas*. In: *Poesía completa*, op. cit., p. 269.

⁶²¹ BORGES, J. L. Prólogo a *Para las seis Cuerdas*, op. cit., p. 269.

⁶²² BORGES, J. L. Epílogo a *Para las seis cuerdas*, op. cit., p. 234.

tinha como referência fundamental. Na entrevista de 1985, à simples menção de que *Mi Noche Triste* “es un tango típico”, Borges rebate: “no, porque yo no diría... Es que para mí *Mi Noche Triste* no es un tango típico. Para mí un tango típico sería *El Choclo* o *La Morocha*”, tangos compostos respectivamente por Ángel Villoldo e Enrique Saborido, no princípio do século XX.⁶²³ E acrescenta: “yo creo que con Gardel empieza la decadencia del tango”. Sintomaticamente, é justamente nesse ponto, ao se referir à decadência do tango, que Borges se lembra de Piazzolla, chamando-o de “Pianola”. Ao dizer que a música de Piazzolla não era tango, parecia concordar com os opositores deste, que o viam como um traidor da tradição que vai de Gardel a Troilo. Mas, para o poeta, Gardel já traía o tango muito antes.

O trocadilho de mau gosto – o de “Pianola” – revela a estranheza e o desconforto de Borges, por identificar no sobrenome italiano de Piazzolla não um “criollo viejo”, como ele, mas um “gringo”. Já em 1928, polemizando com o compositor Juan de Dios Filiberto, também de ascendência italiana, Borges dissera que sua música “es una rezongona quejumbre itálica y no otra cosa”, e lamentando a perda de “esa alma varona y sobradora de la milonga”, que “es la que está en los tangos antiguos”, conclui dizendo que “lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños”.⁶²⁴

Ao eleger uma referência mais antiga para o tango, Borges recai sobre uma Buenos Aires de fim de século, em processo de transformação e expansão, e que incorporava ao ambiente urbano terras e gentes ainda muito marcadas pelo caráter rural. Borges tenta fixar aí um território povoado por *gauchos*, antes que por *gringos*: as *orillas*, suburbanas e fronteiriças. Em uma fórmula que antecipava o título do conto publicado em 1935, diria do tango que “su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios”.⁶²⁵ É nesse ambiente que ele situa o que chama de “tango pendenciero”, oposto ao sentimental, e que associará sempre aos *compadritos*, desenvolvendo um tema recorrente em sua obra: o do “culto al coraje”, em torno dos *compadres*, *caudillos* de bairro, valentões hábeis no manejo do punhal e do tango, personagens entre míticos e reais que recria, os quais povoam seus contos e poemas, e enfrentam-se em duelos

⁶²³ BORGES, J. L. [Depoimento.] In: ALBERTI, Blas. *Conversaciones...*, op. cit., p. 135.

⁶²⁴ BORGES, J. L. Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga. In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 121 [1928].

⁶²⁵ BORGES, J. L. Ascendencias del tango. In: *El idioma de los argentinos*, op. cit., p. 108.

sangrentos. Este, aliás, é o tema que dá unidade aos textos para os quais Piazzolla compôs a música gravada no LP de 1965, a começar por *Hombre de la Esquina Rosada*.

A ação passa-se ao Norte de Buenos Aires, onde vivia o escritor. Ali, um forasteiro chegado a um salão, onde se bebe, e se baila tango, desafia o *compadrito* local, com fama de *matón*, o qual recusa a *pelea*, e foge. É o narrador quem termina por responder à provocação, matando o forasteiro, longe das vistas de todos, e ficando com a mulher do que fugiu. O conto é uma das primeiras aproximações de Borges ao tema. Em 1954, no prólogo à segunda edição do livro, Borges diz que o conto “ha logrado un éxito singular y un poco misterioso”.⁶²⁶ Mais tarde, na entrevista de 1985, ainda reagindo ao êxito, e seguindo sua tática habitual de despistar o entrevistador, diria: “es el peor cuento mío”.⁶²⁷

O interesse de Borges pela figura do *compadrito* levou-o também a uma antologia assinada juntamente com Silvina Bullrich e publicada em 1945.⁶²⁸ E em 1955, ao incluir uma *Historia del Tango* na segunda edição de seu ensaio sobre o poeta Evaristo Carriego, conclui o ensaio com a narrativa de um duelo, cujo protagonista é uma dessas figuras, Juan Muraña, o qual derrota um forasteiro, que o desafiara. Muraña, “ese cuchillo de Palermo”, é lembrado com esse aposto, e de passagem, no poema *El Tango*, que nomeará o LP gravado por Piazzolla. Ali, poesia e memória mesclam-se na evocação dos fantasmas de uma Buenos Aires que já não existe mais, fundando uma região mítica, onde o passado perdura:

*¿Dónde estarán? pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía. [...]*⁶²⁹

O poema indaga por “el malevaje que fundó la secta del cuchillo y del coraje”, por “esos muertos que viven en el tango”. *Los compadritos muertos*, aliás, é o poema que encerra *El otro, el mismo*, de 1964, em que foi publicado *El Tango*. No ano seguinte, Borges publica *Para las Seis Cuerdas*, contendo a série de milongas dedicadas

⁶²⁶ BORGES, J. L. Prólogo a la edición de 1954. In: *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 10.

⁶²⁷ BORGES, J. L. [Depoimento.] In: ALBERTI, Blas. *Conversaciones...*, op. cit, p. 147.

⁶²⁸ BORGES, J. L. BULLRICH, Silvina. *El compadrito: sus destinos, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé, 2000. [1945]

⁶²⁹ BORGES, J. L. El Tango. In: *El otro, el mismo*. In: *Poesía completa*, op. cit, p. 196-7. [1964]

a esses *compadritos*. Ali está novamente Muraña; e também *El Títere*, “que era el patrón y el ornato / de las casas menos santas / del barrio del Triunvirato”; Jacinto Chiclana, “con el alma comedida, / capaz de no alzar la voz / y de jugarse la vida”; Juan Iberra, que matou o próprio irmão, para igualá-lo no número de mortes; o compadre Don Nicanor Paredes, que já fora mencionado em *Hombre de la Esquina Rosada*, dentre outros. O forasteiro que desafia e morre, também retornará uma vez mais na *Milonga del Forastero*, de 1977: “siempre el que muere es aquel / que vino a buscar la muerte”.⁶³⁰ E Muraña terá sua *Milonga de Juan Muraña*, de 1981. Há outras reaparições dos personagens e situações, mas estas já bastam.

A chave para ler Borges, ele mesmo a dá, ao dizer em *El Aleph* que “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten”.⁶³¹ Mas, ao exaltar o “tango pendenciero”, ele não se atém ao passado argentino, entendendo que tango e milonga “expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta”.⁶³² Em auxílio à ideia, abre um leque de citações e referências: a *História dos Godos*, a *Ilíada*, o *Beowulf*, a *Chanson de Roland*, os poetas escandinavos do século XI, Ariosto, Quevedo e Victor Hugo, e ainda Schopenhauer e Oscar Wilde.

A reiteração encerra um princípio caro ao sistema poético de Borges, várias vezes apontado por seus críticos: “a ideia de que é o ato da leitura, e não a intencionalidade da escritura, o que define a condição literária dos textos”.⁶³³ É a condição de leitor que assegura a de escritor, e toda escritura é a reescritura de leituras. Borges é pródigo nas referências a outros autores e textos oriundos de outras tradições literárias e linguísticas, além das próprias tradições argentinas, o que assegura à sua obra uma implicação duplamente poética e política.

No plano poético, tem-se a instauração de uma rede intertextual, composta de apropriações, citações, paródias e deslocamentos, que contribuem para o caráter entre labiríntico e especular de sua escritura, e alimentam as apreciações críticas que só enxergam intelectualismo nela. Um caso paradigmático é *Pierre Menard, autor del Quijote*, conto que integra *Ficciones*, publicado em 1944. O conto, que assume paródica e ironicamente a forma de ensaio crítico, como se realizasse “ficción teórica”,

⁶³⁰ BORGES, J. L. Milonga del Forastero. In: Historia de la noche. In: *Obra poética, op. cit.*, p. 500-1.

⁶³¹ BORGES, J. L. El Aleph. In: *El aleph*. Barcelona: Emecé, 1999, p. 195.

⁶³² BORGES, J. L. Historia del tango. In: *Evaristo Carriego, op.cit.*, p. 161-2.

⁶³³ OLMOS, A. C. *Por que ler Borges, op. cit.*, p. 50.

no dizer de Beatriz Sarlo,⁶³⁴ descreve o imaginário autor, cuja ambição não era compor outro Quixote, mas o próprio, produzindo páginas que coincidissem palavra por palavra, linha por linha com as de Cervantes: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”, nos diz Borges.⁶³⁵ Segundo Sarlo, seria o deslocamento da leitura para o século XX que o tornaria mais rico, pois “el sentido [...] emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras, sino a los contextos de las palabras”.⁶³⁶ O narrador conclui ironicamente que Menard “ha enriquecido con una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”.⁶³⁷ O deslocamento provocado pelo anacronismo permite a Menard enriquecer Cervantes, ou seja, permite ao leitor enriquecer a obra lida. Segundo Sarlo, “Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original”, ou seja, “todos los textos son rescritura de otros textos”.⁶³⁸ Assim, a tradição literária é para Borges um “livro infinito”.⁶³⁹

A decorrência política dessa poética baseada na reescritura de leituras é a confirmação de uma alternativa possível para a criação cultural em um contexto periférico, como é o da sociedade Argentina frente a diversas tradições literárias. A desobrigação de ser original, isto é, a aceitação da inevitabilidade da reescritura a partir das tradições europeias e orientais como condição para a criação de uma literatura latino-americana ou argentina, dá a Borges a pista para fugir do nacionalismo cultural em que se achava metida parte da intelectualidade argentina de vanguarda. Borges evita assim o problema de ter que ser original, isto é, de ter que fazer literatura nacional, baseado em escolhas locais, que o manteriam preso aos cânones da narrativa realista ou à idealização pitoresca de tinturas românticas.⁶⁴⁰ Ainda segundo Sarlo, são esses conteúdos “ocultos” na literatura de Borges, e que a crítica dos últimos 30 anos tem permitido reconsiderar, que recolocam o autor na história, possibilitando vê-lo não como o autor insensível às questões de seu tempo e de seu país, como usualmente se cria, mas como alguém comprometido com um projeto estético e com uma tradição cultural, em posicionamento crítico e distanciado. Entendo que é o aflorar dos

⁶³⁴ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 70.

⁶³⁵ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 51.

⁶³⁶ SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., p. 73.

⁶³⁷ BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote, op. cit., p. 54.

⁶³⁸ SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., p. 71-2.

⁶³⁹ OLMOS, A. C. *Por que ler Borges*, op. cit., p. 46-51.

⁶⁴⁰ Este é o entendimento de Beatriz Sarlo. Ver SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit.

nacionalismos políticos na Argentina dos anos 30, em que Borges enxerga a sombra do fascismo europeu, que alimenta seu distanciamento crítico. Assim, o que parece alienação da “realidade nacional” ou apolitismo seria, ao contrário, um posicionamento político antinacionalista e antiautoritário. Borges havia participado da campanha eleitoral do radical Yrigoyen, em 1928, e agora desconfiava da política. Ao longo da década de 1930, consolida sua convicção antiautoritária que o levará a repudiar o peronismo.⁶⁴¹

Penso esse diálogo intertextual da obra de Borges com outras tradições como sugestão para se avaliar também a obra de Piazzolla como uma reescritura de escutas.⁶⁴² A lição que Piazzolla trouxe de Paris, das orientações de Nadia Boulanger – reforçando as de Ginastera –, narrada tantas vezes por ele mesmo em entrevistas e depoimentos, foi exatamente a de justapor o “modernismo neoclássico” de Hindemith, Bartok e Stravinsky à tradição *tanguera*, que conhecera na escuta dos discos da orquestra de Julio De Caro e de Carlos Gardel, somada à experiência com Troilo e com sua própria orquestra na noite de Buenos Aires. De um lado o tango, com Gardel, Cobián, Delfino, De Caro, Gobbi, Vardaro, Troilo, Pugliese e Salgán. De outro, Bach, Chopin, Debussy, Hindemith, Stravinsky e Bartok. Mais o jazz nova-iorquino e, como espelhos da relação erudito-popular, Gershwin, Bernstein, Villa-Lobos, Tom Jobim, Vinicius de Moraes. Não estou citando autores ao acaso. São referências mencionadas pelo próprio compositor e identificáveis em sua obra.⁶⁴³

Piazzolla processa a releitura vanguardista da tradição *tanguera* e a releitura *tanguera* da tradição europeia, resultando uma música que Carlos Kuri qualifica de “música limite” e Ramón Pelinski de “música nómade”, por se situar à margem e na confluência de diferentes tradições, das quais se apropria, e nas quais se

⁶⁴¹ Este é também o entendimento de RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges y la política. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid. Vol. XLIII: 40 Inquisiciones sobre Borges. N. 100-101, p. 269-291, jul.-dez. 1977.

⁶⁴² Uma analogia semelhante é proposta por Fischerman e Gilbert: “Ambos instituyeron sistemas de lectura, inventaron sus genealogías y crearon a partir de recortes arbitrarios. Ambos generaron estilos únicos e irrepitibles (aunque imitables) a partir de enciclopedias parciales y lecturas sesgadas. [...] Su secreto [de Piazzolla], como el de Borges, fue el desplazamiento.” FISCHERMAN, D., GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 14.

⁶⁴³ Sobre a relação de Piazzolla com o “modernismo neoclássico”, ver CORRADO, Omar. Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, n. 9, agosto de 2002, p. 52-61. Sobre sua relação com a tradição *tanguera*, ver GARCÍA BRUNELLI, Omar. La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*. Buenos Aires, n. 12, 1992, p. 155-220; e MAURIÑO, Gabriela. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. In: GARCÍA BRUNELLI, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, op. cit., p. 19-33.

reterritorializa, criando uma síntese pessoal e ao mesmo tempo adequada, segundo crê, às contingências de uma Buenos Aires cosmopolita e em permanente transformação, como a que o compositor conhece nos anos 50 e 60.⁶⁴⁴ Ao listar materiais e referências musicais mobilizados por Piazzolla – emprego de elementos neoclássicos, recurso ao ruído, dilatação temporal, exacerbação do ostinato, tratamento formal por justaposição, busca de novas sonoridades, incorporação de procedimentos do jazz –, o musicólogo Omar Corrado comenta que “en el plano de la expresividad”, a gestão desses materiais “actúa en el sentido de representar los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección”.⁶⁴⁵

Recordo as palavras de Piazzolla, já citadas, ao retornar de Nova York em 1960, e justificar seu “nuevo tango”, dizendo buscar uma música mais adequada à sensibilidade da nova sociedade urbana, em tudo diferente da “Buenos Aires del 900”: “a mí, lo que fundamentalmente me interesa es interpretar con mi música al Buenos Aires de hoy”.⁶⁴⁶ Piazzolla reagia assim à representação de uma Buenos Aires antiga idealizada nas letras dos tangos tradicionais e ambientada sobretudo no “arrabal”, no bairro suburbano, e marcada pelo sentir diferente dos poetas de antes: “‘Cele’ [Celedonio Flores] vivió ‘Mano a Mano’. Contursi describió algo existente, pero para nosotros eso ya es historia –respetable sí, pero historia”. Além dos aspectos estritamente musicais, Piazzolla está buscando a superação da nostalgia das letras do *tango-canción*, o que explica sua aproximação a Borges, e estará na base de sua parceria posterior com Horacio Ferrer. Mas, curiosamente, os poemas de Borges remetiam exatamente a essa Buenos Aires de antes, idealizada e mítica, e, embora vazados num perfil moderno, porque despojado e simples, terminavam chocando-se com a música que Piazzolla compôs para os acompanhar.

A analogia que proponho entre Piazzolla e Borges não se reduz a vanguardismo e cosmopolitismo como faces de uma Argentina moderna e progressista. Se a poética de Borges desestabiliza os padrões de leitura, e exige o abandono dos pressupostos tradicionais de aproximação ao texto literário, a poética de Piazzolla não é

⁶⁴⁴ Ver KURI, Carlos. *Piazzolla: la música límite*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997; PELINSKI, Ramón. Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. In: GARCÍA BRUNELLI, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008, p. 35-56.

⁶⁴⁵ CORRADO, O. Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires, *op. cit.*, p. 56-57.

⁶⁴⁶ Astor Piazzolla y el llamado tango vanguardista. *Democracia*. Buenos Aires, 3 dez. 1961, p. 4.

menos exigente. Ele requer dos ouvintes do tango outra atividade corporal, não mais centrada nos pés e na dança, mas nos ouvidos e na escuta atenta do arsenal técnico, com que propõe enriquecer, e requalificar o tango tradicional harmonicamente, com acordes importados de Debussy e do jazz, escalas octatônicas de Stravinsky e passagens cromáticas e atonais; ritmicamente, com os ostinatos, as superposições de estruturas, o deslocamento de acentos e os efeitos percussivos nos instrumentos tradicionais do tango; melodicamente, com variação, improvisação e ornamentação; timbricamente, no uso de guitarra elétrica, percussão e flauta; formal e texturalmente, com o contraponto e fuga e a fragmentação temática, aplicados sobre a forma binária do tango tradicional.

Até mesmo o apego às formas curtas parece aproximar o poeta e o músico. Reagindo aos padrões da novela realista, e preferindo as narrativas curtas, na forma de contos breves, Borges recusa-se a descrever pormenores do real, ou a penetrar a psicologia dos personagens. Em lugar disso, busca uma imagem simplificada, recorrendo à abstração, à imprecisão, à elipse. O essencial, que conta, é o argumento e o ambiente e não o desenvolvimento da intriga.⁶⁴⁷ Mais uma vez, uma analogia possível para a música de Piazzolla, que, ao pôr em diálogo o tango e a tradição da música de concerto, incorpora gestos da composição moderna como o não-desenvolvimento temático, que resulta na não-ampliação da forma, cingindo-a ao limite breve de três ou quatro minutos do tango tradicional. Paradigmático é *Tres minutos con la realidad*, em que efeitos bartokianos e stravinskianos se inscrevem na linguagem do tango, dentro do limite temporal anunciado no título da composição.

Pode-se dizer também que as repetições temáticas e os ostinatos, as modulações repentinas para tons afastados, as alterações súbitas de andamento e dinâmica, a imprevisibilidade no manejo do tempo musical e dos ataques pelo *fraseo* e pelo *rubato*, que implicam a quebra da linearidade e das expectativas na escuta tradicional, tenham função análoga ao afastamento de Borges em relação à narrativa realista por meio de algumas de suas fixações: os labirintos, os espelhos, o infinito, e também os anacronismos, os artifícios, as paródias.

Vários procedimentos de Piazzolla remetem à intertextualidade frequente em Borges: além da recorrência à música moderna e ao jazz, referências barrocas em movimentos cadenciais e fugados, e referências românticas, no virtuosismo, no *pathos* melancólico, e no emprego do *tempo rubato*, isto é, a dilatação ou flexibilidade do

⁶⁴⁷ Ver OLMOS, A. C. *Por que ler Borges*, op. cit., p. 75-6.

tempo musical, reforçando o conteúdo semântico expressivo e inefável.⁶⁴⁸ E, ainda, uma autorreferencialidade, pela repetição das fórmulas rítmicas do baixo, levando Ramón Pelinski a falar dos ostinatos “que vagabundean de pieza en pieza, en una suerte de recorrido intertextual”.⁶⁴⁹ Da mesma forma, as semelhanças rítmico-melódicas entre algumas composições, que as remetem umas às outras, a exemplo do que ocorre entre *Buenos Aires Hora 0*, de 1963, e *Verano Porteño*, de 1965, construídos sobre o mesmo desenho melorrítmico e sobre a mesma linha de baixo.⁶⁵⁰



Fragmento de *Buenos Aires Hora 0*.

BANDONEON

PIANO

Fragmento de *Verano Porteño*.

Segundo Pelinski, não só razões estéticas explicam essa prática, mas também a rapidez com que Piazzolla compunha, valendo-se de uma “reserva de

⁶⁴⁸ Exemplos da relação com o barroco são as *Estaciones Porteñas*, em diálogo com as *Quatro Estações* de Vivaldi; os fugados de *Fuga y Misterio*, *Muerte del Angel*, *Fugata e Fuga 9*; e o próprio caráter solista com que Piazzolla trata os integrantes de seus conjuntos, em arranjos que remetem ao *concerto grosso* barroco, cuja fonte chega a explicitar com o *Concierto para Quinteto*, gravado em 1970.

⁶⁴⁹ PELINSKI, Ramón. Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla. *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, n. 9, agosto de 2002, p. 29.

⁶⁵⁰ Ver PIAZZOLLA, Astor. *Buenos Aires Hora 0*. Partitura para piano. 6. ed. Buenos Aires: Melos de Ricordi, © 1987 e PIAZZOLLA, Astor. *Verano Porteño*. Partitura para quinteto. Buenos Aires: Lagos, © 1967.

modelos”. Não se trata de incapacidade, mas de hábitos compositivos, um repertório de gestos a que o músico-artesão recorre, para fazer frente à funcionalidade de sua arte. De fato, no caso de *Verano Porteño*, seus biógrafos, apoiando-se no relato do guitarrista Oscar López Ruiz, narram que a obra foi composta às pressas em uma madrugada, para ser gravada no dia seguinte.⁶⁵¹ No entanto, nenhum relato sobre urgência compositiva justifica a semelhança dos motivos transcritos com a estrutura rítmica do primeiro tema de *Adiós Nonino*.⁶⁵² Não levando em conta o aspecto melódico, intervalar, o movimento ascendente inicial e a disposição das células rítmicas indicam um padrão muito próximo, diferenciado pela inversão da ordem em que aparecem os eventos:



Fragmento de *Adiós Nonino*.

Voltando a comparar *Buenos Aires Hora 0* e *Verano Porteño*, observe-se também o tratamento do baixo, que é paradigmático em Piazzolla, ao usar com frequência e insistentemente a figura de quatro semínimas que se sucedem por grau conjunto, e que remete tanto à marcação em quatro tempos do tango tradicional, quanto ao baixo corrido barroco e ao *walking bass* jazzístico. Em *Buenos Aires Hora 0*, por sinal, a linha do baixo permanece inalterável durante toda a composição. E reaparecerá com frequência em outras composições. Por exemplo, em *Michelangelo 70*, de 1969:⁶⁵³



Fragmento de *Michelangelo 70*.

⁶⁵¹ Ver AZZI, M. S., COLLIER, S., *Astor Piazzolla...*, op. cit., p. 166.

⁶⁵² Ver PIAZZOLLA, Astor. *Adiós Nonino*. Partitura para piano. 27. ed. Buenos Aires: Korn Intersong, © 1962. O próprio *Adiós Nonino* guarda uma relação intertextual óbvia com *Nonino*.

⁶⁵³ Ver PIAZZOLLA, Astor. *Michelangelo 70*. Partitura para quinteto. Darmstadt: Tonos, s.d.; © Lagos, 1970.

Sobre essa linha estável e previsível, que o leva a se referir ao contrabaixo como a um metrônomo, assegurando regularidade à pulsação, constroi-se uma aparente flutuação ou instabilidade, com os temas sincopados, as acentuações deslocadas, a aceleração rítmica da melodia, como se pode perceber nos trechos reproduzidos, remetendo mais uma vez à escrita por planos do barroco e às sincopações do tango tradicional e do jazz. Um último aspecto, que reforça, aliás, essa impressão, é a superposição da subdivisão ternária do 3 3 2 sobre a pulsação quaternária do baixo, que aparece no primeiro e terceiro compassos do último fragmento reproduzido, de *Michelangelo 70*. Piazzolla não “inventou” isso, como às vezes dava a entender, mas retomou e usou sistematicamente algo já explorado por outros *tangueros*, presente no *Boedo* de Julio De Caro, por exemplo. O efeito nada mais é do que a superposição de uma variante rítmica da milonga, aplicada sobre a marcação do tango em quatro tempos iguais. A respeito dessa e outras relações do “tango nuevo” de Piazzolla com o “tango tradicional”, García Brunelli concluirá que “no se trató, en ningún caso, de invenciones, sino de sistematizaciones en el empleo de recursos pre-existentes”.⁶⁵⁴

Assim, mobilizando referências, Piazzolla põe em jogo o diálogo entre diferentes tradições musicais, à semelhança do que ocorre na escritura de Borges com relação às literárias. Não digo que haja uma relação de “influência”, “reflexo” ou de “causa e efeito” entre os dois, nem que Piazzolla tenha importado os procedimentos de Borges, mas constato, na recorrência de temas e processos construtivos, o recurso a princípios comuns de intertextualidade e reescritura da tradição e da própria obra. O que me parece óbvio, é que tanto Piazzolla quanto Borges comungam de uma mesma espécie de *ethos* vanguardista, que atualiza no Piazzolla dos anos 50 e 60 o Borges dos anos 20 e 30 e o Borges de sempre, reiterado em sua própria obra. E é curioso constatar, num e noutro, que na base desse vanguardismo, por força das estratégias intertextuais, esteja uma dimensão paradoxal, que consiste em obter o “novo” pela apropriação da tradição. Entendendo-se isso, percebe-se o fosso entre suas poéticas e as críticas que encontram nelas artificialismo e cosmopolitismo. Nem um nem outro abandonam por completo as tendências significativas da cultura “própria”, mas também não deixam de incorporar elementos “estranhos”, ao reconhecerem o jogo de trocas culturais.

⁶⁵⁴ GARCÍA BRUNELLI, Omar. La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango..., *op. cit.*, p. 217.

Visto o que aproxima o poeta e o compositor, voltemos ao que os afasta, quanto ao lugar do tango na tradição cultural argentina. Em sua obsessão por reescrever o tema dos *compadritos* e do “culto al coraje”, Borges retoma a tradição *gauchesca*, atualizando os mitos rurais no ambiente urbano. Desde os anos 20, a escrita de Borges dialoga com as tradições literárias argentinas. De um lado, o *Facundo* de Sarmiento, com sua fórmula “civilização ou barbárie” e a necessária escolha do primeiro termo da dicotomia como base do projeto liberal de modernização da sociedade, branqueamento da população por meio da imigração, e dissolução dos vínculos com as tradições *criollistas* ou *gauchescas* – a barbárie.⁶⁵⁵ Uma Argentina moderna e civilizada sairia de Buenos Aires e não do campo. De outro lado, a poesia *gauchesca*. O texto clássico é o *Martín Fierro*, muito revisitado pelos intelectuais argentinos – e pelo próprio Borges –, e que narra as peripécias de um *gaucho* desertor em conflito com o mesmo processo de modernização. Publicado em 1872, teve ampla aceitação, e sofreu leituras e reescrituras ainda no século XIX, a exemplo do folhetim *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, publicado em 1879, com forte repercussão comercial, sendo adaptado à cena circense.⁶⁵⁶

Os nacionalistas idealistas da geração do Centenário, Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas, reagindo ao positivismo hegemônico no século XIX, e atribuindo à criação artística um poder quase místico para a refundação da nação, tentaram se reapropriar do poema, e releram o *Martín Fierro* como um épico fundador da nacionalidade argentina. Em 1913, Lugones, numa série de conferências, tendo na plateia o presidente da república e o gabinete ministerial, leu nas tradições rurais do poema a salvaguarda contra os riscos da dissolução da nacionalidade trazidos pela imigração. Na mesma época, porém, o tango já alcançara projeção internacional, chegando tanto a Paris e Londres quanto a São Petersburgo e Helsinki, e ameaçava servir como modelo alternativo, popular e urbano, de representação nacional. Lugones desqualifica o tango, em defesa das tradições musicais *gauchas*:

si por la música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es, como creo, la revelación más genuína de su carácter, el gaucho queda ahí manifiesto. [...] En aquella estructura [...] está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupakanar,

⁶⁵⁵ Ver SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 2008.

⁶⁵⁶ Ver HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. 8. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949 e GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90, AGEA, 2001.

*tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada.*⁶⁵⁷

Nos anos 20, Borges inscreve-se no campo conflitual das ideias argentinas, mas tenta uma equidistância entre o mito *criollista* e o tango, construindo sua própria conformação mítica e poética da nação argentina, desenvolvendo o que Beatriz Sarlo denomina “criollismo urbano de vanguardia”.⁶⁵⁸ Em seus três primeiros livros de poesia, publicados nos anos 20, desloca o foco do campo para a cidade, mas resguardando-se do centro portuário, cosmopolita e imigratório. Trabalha sobre um mito urbano na evocação nostálgica dos subúrbios de Buenos Aires, sobretudo o bairro de Palermo, onde passou parte da infância, fundindo uma memória nacional à memória pessoal e familiar. É o *arrabal*, onde os limites da cidade apagam-se, e confundem-se com a planície rural. Em *Arrabal*, poema que integra *Fervor de Buenos Aires*, livro de estreia, de 1923, constrói uma dimensão atemporal e mítica das *orillas*, dos subúrbios, entre fronteiriços e marginais, sugerindo o entrelaçamento entre campo e cidade por meio da imagem do pampa, que se insinua pelo ambiente urbano: “El pastito precario, / desesperadamente esperanzado, / salpicaba las piedras de la calle / y divisé en la hondura / los naipes del poniente / y sentí Buenos Aires”.⁶⁵⁹ A dimensão mítica esboça-se nesse sentir, mais que descrever, e completa-se na sugestão de atemporalidade: “Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires”.⁶⁶⁰

O mesmo clima mítico e evocativo de um ambiente híbrido de passado e presente, de memória coletiva e individual, de campo e cidade, abre o terceiro livro do poeta, *Cuaderno San Martín*, de 1929, com *Fundación Mítica de Buenos Aires*: “Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo. / Una manzana entera pero en mitá del campo”.⁶⁶¹ Ali aparecem, ao som de habaneras e tangos, os *compadres* valentões que povoarão as milongas de 1965. Se nos anos 60, esses tipos são meras evocações do passado, já soavam anacrônicos nos anos 20, ainda que pudessem indicar a

⁶⁵⁷ LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Ayacucho, 1991, p. 79.

⁶⁵⁸ SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 241.

⁶⁵⁹ BORGES, José Luis. *Arrabal*. In: *Fervor de Buenos Aires*. In: *Poesía completa*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 34

⁶⁶⁰ *Idem*.

⁶⁶¹ BORGES, José Luis. *Fundación Mítica de Buenos Aires*. In: *Cuaderno de San Martín*. In: *Poesía completa*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 87-8.

sobrevivência da violência política atualizada no sufrágio universal e obrigatório, que consagrava as vitórias eleitorais de Hipólito Yrigoyen em 1916 e 1928:

Fundación Mítica de Buenos Aires

.....

*Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.*

*El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.*

*Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.*

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.⁶⁶²*

A nostalgia permite ao poeta referir-se a uma urbanização inconclusa, como no verso “sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente”, e manipular paisagens, situações e personagens em extinção. O *almacén* – rosado, como as esquinas... – misto de bar e entreposto comercial, estratégico na sociabilidade dos novos bairros, lugar de jogo, de álcool, de tango e de violência, seria substituído em breve por uma organização comercial mais complexa e diversificada. Ao contrário do que sugere a fixação de uma paisagem quase rural, os bairros suburbanos estavam no foco da modernização, em uma ação que articulava sua integração ao centro pelas linhas de bonde elétrico e o acesso à casa própria por meio de um sistema de venda parcelada de lotes. Daí, a expansão de uma paisagem algo precária, mas em rápido processo de transformação, em que as áreas semi-rurais seriam rapidamente engolidas pela cidade em crescimento vertiginoso.⁶⁶³

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ Sobre o desenvolvimento de Buenos Aires, ver ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000; GUTIÉRREZ, Leandro, ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007; e GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Falando a respeito disso, Beatriz Sarlo vê a poesia de Borges inscrever-se no cruzamento entre uma estética, uma sensibilidade e uma cena urbana em processo acelerado de mudança, com um sistema de percepções e recordações que vinculam o poeta ao passado.⁶⁶⁴ Este é o paradoxo borgeano: a construção de uma poesia vanguardista imersa na modernidade urbana, mas mediada pela nostalgia. Seu projeto poético é tensionado pelo “novo”, pela renovação estética e pela modernização urbana; ele produz uma mitologia com elementos pré-modernos, recorrendo porém a dispositivos estéticos e teóricos da renovação. Seguindo essa avaliação de Sarlo, percebo, em *Fundación Mítica de Buenos Aires*, que embora o tema se fixe no passado, é apresentado em ideias justapostas sem mediação conjuntiva, sugerindo a velocidade de imagens superpostas num ritmo quase cinematográfico. Mas sua leitura, como a de *Arrabal*, citado antes, sugere uma oralidade extraída da intimidade conversacional, alheia a qualquer ênfase rítmica, sonora ou expressiva, que visa a comunicar o fato poético, em lugar de o declamar, como faria um autor “tradicional”, como Lugones, de quem Borges um dia censurou “su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes”.⁶⁶⁵

Outra leitura do paradoxo borgeano e de uma parte da vanguarda dos anos 20 e 30, é apresentada por Adrián Gorelik, especialista em história da arquitetura e do urbanismo. Num instigante ensaio sobre as fotografias produzidas por Horacio Coppola entre 1927 e 1936, tendo como alvo os subúrbios de Buenos Aires, Gorelik articula a vanguarda e a *cuadrícula*, isto é, o traçado urbanístico em *manzanas* (quadras) iguais, justapostas e repetidas quase sem limite.⁶⁶⁶ A *cuadrícula* está no *Arrabal* de Borges, citado há pouco: “quedé entre las casas, / cuadrículadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todas ellas / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana”. A *cuadrícula*, inscrita na experiência cotidiana da cidade e nos poemas de Borges, é outro interessante ponto de contato entre tradição e modernidade, redimensionada pelas poéticas vanguardistas: ela se origina no traçado urbano definido pela colonização espanhola, e é retomada como modelo pelo projeto modernizador em 1898, para definir a ocupação das novas extensões territoriais anexadas à cidade de Buenos Aires, após sua conversão em capital federal. Embora represente o passado

⁶⁶⁴ SARLO, B. *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 103.

⁶⁶⁵ BORGES, Jorge Luis. Queja de todo criollo. In: Inquisiciones. Madrid: Alianza, 2008, p. 148 [1925]. Sobre o tom conversacional adotado por Borges, ver OLMOS, A. C. *Por que ler Borges*, op. cit., p. 92. Uma avaliação mais complexa e aprofundada da relação entre Borges e Lugones é apresentada por BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

⁶⁶⁶ GORELIK, A. *Miradas sobre Buenos Aires*, op. cit. Gorelik observa que Borges escolheria algumas dessas imagens para ilustrar a primeira edição de seu ensaio *Evaristo Carriego*, publicada em 1930.

colonial que se quer superar, foi ressignificada pelo racionalismo do projeto liberal modernizador oitocentista. O vanguardismo neoclassicista dos anos 20 e 30 a retoma novamente, para projetar uma imagem geométrica, simétrica, abstrata, que confere unidade de forma à heterogeneidade social ou cultural da cidade.⁶⁶⁷ A essa geometrização abstrata das ruas e esquinas somam-se as fachadas lisas das casas de subúrbio, volumes inscritos no espaço, livres da ornamentação abusiva que a vanguarda repudia no ecletismo “rastaquera” da Buenos Aires *fin-de-siècle*. Sobre os volumes abstratos, o modernismo neoclassicista ancora uma ordem e uma temporalidade igualmente abstratas, essenciais, que instauram a permanência sobre a mudança.⁶⁶⁸

Essa recusa à ornamentação e à monumentalidade arquitetônica opera na mesma frequência, com que Borges quer desconstruir o tom declamatório do modelo poético de Lugones, ao buscar inspiração num poeta marginal no campo literário argentino: Evaristo Carriego (1883-1912). “Criollo viejo” e morador de Palermo como o próprio Borges, Carriego foi um introdutor do tema do *arrabal* na poesia argentina. Borges valoriza sua capacidade para “no ser enfático”, embora tenha vivido “por los años enfáticos del centenario”.⁶⁶⁹ Segundo Sarlo, Carriego distancia-se de Lugones, ao encontrar uma forma atenuada de sentimentalismo avesso à ênfase simbolista, e, em sua releitura, Borges sublinha nele a iconografia das *orillas*, os personagens, a moral suburbana, o sentimentalismo brando, a discreta apresentação de destinos melancólicos e um humor quase imperceptível.⁶⁷⁰ Em *Fundación Mítica de Buenos Aires*, citado há pouco, vejo Borges reescrever o Carriego de *El Alma del Suburbio*. Aí estão o *truco* (carteado), o *gringo*, a *habanera* e até Saborido, o autor de *La Morocha*:

El Alma del Suburbio

*El gringo musicante ya desafina
en la suave habanera provocadora,
cuando se anuncia a voces, desde la esquina
“el boletín –famoso– de última hora”.*

.....

*La cantina desborda de parroquianos,
y como las trucadas van a empezarse,*

⁶⁶⁷ *Idem*, p. 89-90 e p. 105-6.

⁶⁶⁸ *Idem*, p. 102.

⁶⁶⁹ BORGES, J. L. Carriego y el sentido del arrabal. In: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2008, p. 32-7 [1926].

⁶⁷⁰ Ver SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., p. 54.

*la mugrienta baraja cruje en las manos
que dejaron las copas que han de jugarse.*

.....

*En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango, que es “La Morocha”,
lucen ágiles cortes dos orilleros.⁶⁷¹*

Em 1930, Borges publica o ensaio *Evaristo Carriego*, aumentado em 1955, e que, no dizer de Sarlo, finge ser uma biografia, “cuando en realidad es una mitología porteña”, e “es también un manifiesto literario, oculto, irónico y atenuado”.⁶⁷² Nas páginas finais do livro, Borges descreve o poeta: “Carriego, muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires, determinó aplicarse a una versión poética de esas orillas”.⁶⁷³ Borges destaca de sua produção “las páginas de observación del barrio”, que “son las que importan”, para em seguida censurar nele “una lacrimosa estética socialista” induzida por “su exigencia de conmover”, que conduz a uma “afeminación de su gloria”.⁶⁷⁴ Borges marca aí uma diferença entre sua poética e a de Carriego, a mesma que o distancia do sentimentalismo que vê na poética do *tango-canción*, muitas vezes assumida por poetas de inclinação à esquerda.

Em 1955, ano da “Revolución Libertadora” e da “revolución piazzolleana”, Borges publica a segunda edição aumentada do ensaio sobre Carriego. Acrescenta trechos de outro ensaio de 1928, *El idioma de los argentinos*, que manteria excluído das obras completas, e uma *Historia del Tango*, valorizando, como já mencionei, o “tango pendenciero” por oposição à “índole sexual del tango”, base do tango sentimental.⁶⁷⁵ O tango que interessa a Borges é o daquela Buenos Aires mítica de seus poemas. Diz o ensaísta: “la música es la voluntad, la pasión; el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría”.⁶⁷⁶ Borges compara essa alegria às novas composições, e observa que “ciertos compositores actuales buscan ese tono valiente y elaboran a veces con felicidad”, mas ressalta seu artificialismo: “pero

⁶⁷¹ CARRIEGO, Evaristo. El Alma del Suburbio. In: Misas Herejes. In: *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1996, 111-113.

⁶⁷² SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., p. 57.

⁶⁷³ BORGES, J. L. *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 107.

⁶⁷⁴ *Idem*, p. 108.

⁶⁷⁵ BORGES, J. L. *Historia del tango*. In: *Evaristo Carriego*, op.cit., p. 161.

⁶⁷⁶ *Idem*, p. 163.

sus trabajos, de letra y música estudiosamente anticuadas, son ejercicios de nostalgia de lo que fue, llantos por lo perdido, esencialmente tristes aunque la tonada sea alegre”.⁶⁷⁷

O alvo do ensaísta são as milongas de Sebastián Piana e Homero Manzi, que haviam feito “ressuscitar” a milonga por volta de 1930, mas valendo-se de um tom saudosista e não o alegre desejado por ele. Na *Milonga del 900*, composta por Piana e Manzi em 1933, em meio à desilusão pela derrubada do líder radical, ocorrida em 1930, Manzi declarava sua fé política no verso “soy hombre de Leandro Alem”. Numa entrevista de 1965, Borges se referiria com sarcasmo a este mesmo verso, valendo-se da ambiguidade entre a homenagem ao velho fundador da Unión Cívica Radical e uma possível referência à rua de mesmo nome, num lugar que no passado fora uma concentração de prostíbulos: “me ha sucedido discutir con alguien si la expresión ‘soy hombre de Leandro Alem’ aludía al más reciente nombre del Paseo de Julio, o a la condición radical del parlante...” Ante a observação de que Manzi fora um radical yrigoyenista, Borges retruca: “sí, pero después, antes de morir, fue peronista”.⁶⁷⁸

Ironicamente, e numa reescritura incômoda a Borges, os poetas do tango, sobretudo Manzi, também retomaram a poesia carrieguera, e elegeram o *arrabal* como ambiente idealizado, cantando-o em forma de *tango-canción*. Já em 1926, Borges dizia que “hoy solamente buscamos en el arrabal un repertorio de fracasos”, reconhecia que “es evidente que Evaristo Carriego parece algo culpable de esa lobreguez de nuestra visión”, e queixava-se de que “él, más que nadie, ha entenebrecido los claros colores de las afueras, él tiene la inocente culpa de que, en los tangos, las chirucitas vayan unánimes al hospital y los compadres sean desvencijados por la morfina”.⁶⁷⁹ Mas em lugar do bairro Norte, o Palermo de Carriego e Borges, é ao bairro Sur que os autores de tango se referem, à zona portuária e operária de La Boca e dos vizinhos Pompeya e Boedo. Já em 1925, vivendo em Boedo, como os compositores Sebastián Piana e Cátulo Castillo, Manzi evocava, com música daqueles dois, o “ciego musicante” de um poema de Carriego, e ainda se permitia rimar o nome do poeta com o *Viejo Ciego* de seu tango:

*Parecés un verso
del loco Carriego.
Parecés el alma del mismo violín.*

⁶⁷⁷ *Idem*, p. 164.

⁶⁷⁸ BORGES, J. L. [Entrevista.] *Confirmado*. Buenos Aires, ano I, n. 8, 25 jun. 1965, citado por ULLA, N. *Tango, rebelión y nostalgia*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁷⁹ BORGES, J. L. *El tamaño de mi esperanza*, *op. cit.*, p. 35.

*Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego
tan lleno de pena, tan lleno de spleen.
Cuando oigo tus notas me invade el recuerdo
de aquella muchacha
de tiempos atrás,
a ver, viejo ciego, tocá un tango lerdo,
muy lerdo y muy triste que quiero llorar.*

Anos depois, em 1948, o próprio Borges será reescrito por Manzi, em *Sur*, tango dedicado ao cantor Edmundo Rivero, que o estreou com a orquestra de Troilo, autor da música. Manzi apropria-se de algumas imagens de Borges, como o *almacén*, a esquina, e a mescla de cidade e campo: “La esquina del herrero, barro y pampa, / tu casa, tu vereda y el zanjón, / y un perfume de yuyos y de alfalfa / que me llena de nuevo el corazón. / Sur... / paredón y después. / Sur... / una luz de almacén”. Estão aí, na esquina com “barro y pampa”, os limites indefinidos entre o campo e a cidade, incluído o “pastito precario” de Borges, referido no “perfume de yuyos y de alfalfa”, e está também o “almacén” de Carriego e Borges. Mas, em lugar da evocação mítica algo abstrata de Borges e de seu tom conversacional e desprovido de ênfase e monumentalidade, Manzi opta mais uma vez pelo *pathos* melancólico e sentimental, que Borges deplorará como decadente:

*Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y las lunas suburbanas,
y mi amor y tu ventana,
todo ha muerto, ya lo sé...⁶⁸⁰*

Manzi, filiado à Unión Cívica Radical, participara, como Borges, da campanha de Yrigoyen à presidência em 1928. Em 1946, contra Perón, voltaria a concordar o voto com o do escritor. Durante os anos 30 e 40, porém, já haviam seguido rumos opostos: Manzi optara pelo nacionalismo econômico, que o levaria à

⁶⁸⁰ Para outras apreciações da relação entre Borges e Manzi, ver VILLARROEL, L. *Tango, folklore de Buenos Aires*, op. cit., p. 118; ULLA, N. *Tango, rebelión y nostalgia*, op. cit., p. 122-4; e GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 82-4.

aproximação com o peronismo, entusiasmado pela nacionalização das ferrovias. Passada a experiência peronista, e descrente do nacionalismo, na *Historia del Tango* de 1955, Borges pareceria inclusive atenuar a invectiva de antes contra os imigrantes no tango, dizendo: “en aquel mito, o fantasía, de un tango ‘criollo’ maleado por los ‘gringos’, veo un claro síntoma, ahora, de ciertas herejías nacionalistas que han asolado el mundo después – a impulso de los gringos, naturalmente”.⁶⁸¹ Mas ao associar nacionalismo e peronismo ao fascismo, termina por repudiar a tudo: “no el bandoneón que yo apodé cobarde un día, no los aplicados compositores de un suburbio fluvial, han hecho que el tango sea lo que es, sino la república entera”.

Assim, de modo paralelo à vertente nostálgica construída pelo *tango-canción*, o *tango pendenciero* permitia a Borges reagir a essas reescrituras, reescrevendo, por sua vez, a coragem e a violência da tradição *gauchesca*, e domesticando-as nesse misto de memória e mito urbano, que é para ele o tango. É nesse contexto mitopoético que se insere *El Tango*, aquele poema de 1964, que, recitado sobre música de Piazzolla, integra e dá título ao LP de 1965:

.....

*Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales. [...]*

*en un instante que hoy emerge aislado,
sin antes ni después, contra el olvido,
y que tiene el sabor de lo perdido,
de lo perdido y lo recuperado. [...]*

*Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango.*

*Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
los atareados años desafía;
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
menos que la liviana melodía,*

*En la música están, en el cordaje
de la terca guitarra trabajosa,
que trama en la milonga venturosa
la fiesta y la inocencia del coraje. [...]*

*que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
el recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio.*

Ao visitar o “culto al coraje”, Borges não faz apologia da violência. Ao contrário, dela se afasta crítica e sutilmente, reduzindo a épica dos *cuchilleros* às “sórdidas noticias policiales”, e sepultando-os num *tango-milonga*, de violão *solo*, sem bandoneón. A vigência do “tango pendenciero” parece assumir em Borges função de *catarsis*, esconjuro para os fantasmas de violência que assombram o presente argentino.

⁶⁸¹ BORGES, J. L. *Historia del tango*. In: *Evaristo Carriego, op. cit.*, p. 171.

Dez anos depois, mais uma ditadura militar e um segundo peronismo, ao prologar o *Facundo* de Sarmiento, em 1974, escreverá: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino [...]. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor”.⁶⁸² Depois de anos atualizando o *Martín Fierro* nos *cuchilleros* suburbanos, Borges fazia agora opção pela outra grande tradição literária argentina, mais coerente com suas convicções políticas. Não estranha também que viesse a declarar que o aclamado *Hombre de la Esquina Rosada* era seu pior conto.

A simples leitura de *El Tango* aponta mais uma vez o tom intimista e confessional, não enfático, valorizado por Borges na poesia de Carriego. Mas não é o que se escuta na versão resultante no LP de 1965. Piazzolla concebeu um arranjo para o Quinteto Nuevo Tango, com o agregado aleatório de efeitos percussivos e ruidismos, funcionando como comentário ou ilustração sonora aos versos do poema, para acompanhar o ator Luis Medina Castro. Este o recita numa inflexão melodramática e exaltada, muito acima da que poderia ter desejado Borges.⁶⁸³ O mesmo tom enfático e antiborgeano acontece na narração de *El Hombre de la Esquina Rosada*, e também nas intervenções vocais de Edmundo Rivero, tanto na partitura para o bailado, quanto na de *Oda Íntima a Buenos Aires*. Aqui, o enfático é ainda reforçado pela linha melódica cromática ascendente, que termina por acentuar o tom grandiloquente, que fere o espírito “íntimo” sugerido pelo título.⁶⁸⁴

Rivero era um ex-intérprete das orquestras de Julio De Caro, Salgán e Troilo, violonista e cantor formado em conservatório, mas dotado de “pura naturaleza de cantor pampeano y porteño”, no dizer de Horacio Ferrer.⁶⁸⁵ Como Gardel também o fora. Por sua afinidade com os antigos *payadores*, e com um estilo *campero* de dizer as milongas, Rivero encontra aí um modo mais adequado, especialmente em *Jacinto Chiclana*, em cujos primeiros versos ele próprio, hábil violonista, se acompanha ao

⁶⁸² BORGES, J. L. Domingo F. Sarmiento: *Facundo*. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madri: Alianza, 1998, p. 213.

⁶⁸³ Uma experiência interessante é a audição comparada entre as faixas recitadas do disco de Piazzolla e o próprio Borges recitando poemas seus, como *Fundación Mítica de Buenos Aires*, no disco *Borges por él mismo*. Disponível em <http://youtu.be/V-1QnYabpg4>. E a experiência se complementa, ouvindo-se as canções de Piazzolla e Ferrer, recitadas por este último, num tom enfático similar ao de Medina Castro. Disponível em *En persona: Astor Piazzolla, bandoneón, Horacio Ferrer, recitado*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005 (Astor Piazzolla: Edición Crítica) [1970].

⁶⁸⁴ Fischerman e Gilbert também observam ironicamente a contradição entre o “íntimo” e o emprego de orquestra e coro no acompanhamento. Ver, a respeito, sua apreciação crítica do disco, em FISCHERMAN, D., GILBERT, A. *Piazzolla, el mal entendido*, op. cit., p. 247-8.

⁶⁸⁵ Edmundo Rivero. In: FERRER, H., *El libro del tango...*, op. cit., T. III, p. 898. Sobre Rivero, ver também ALPOSTA, Luis. *Todo Rivero*. Buenos Aires: Corregidor, 1985.

instrumento. De todo o disco, é o momento mais fiel à imagem que Borges pedira no prólogo a *Para las Seis Cuerdas*.

Se é verdade que Borges, como ele próprio dizia, não conhecia nem se interessava por música, não poderia mesmo apreciar os diferentes climas que Piazzolla criou para as canções: o caráter de tango “moderno”, isto é, no estilo dos anos 40, para *Alguien le Dice al Tango*; em *El Títere*, a releitura do tango “compadrón” de princípio de século XX pela rítmica *piazzolleana*, que, no entanto, termina distanciando-o da imagem sonora que pretendia evocar; a expressividade melancólica de *A Don Nicanor Paredes*, rechaçada pelo poeta como “tristísima” e “quejumbrosa”.

Na biografia de Rivero escrita por Luis Alposta, o cantor narra que em 1976, Borges o assistira cantar as milongas, acompanhando-se ao violão.⁶⁸⁶ Ao terminar a apresentação, Borges perguntou-lhe: “¿con qué autoridad, con qué conocimiento canta usted estos temas?”⁶⁸⁷ E Rivero respondeu, que as cantava, porque as entendia, e as entendia, porque as havia vivido, dizendo a Borges: “lo mismo que usted, que las escribió porque conoce, porque las vió”. E o poeta replica: “no, en mi caso no es así. Yo no he tenido la fortuna que usted tuvo. Estos personajes y estas historias me llegaron por otros, por terceros. O son imaginarias”. Onde um cria ver realismo, o outro estava convicto de que era mitologia. Definitivamente, as aproximações entre Borges e os *tangueros* parecem resultar sempre em um diálogo impossível.

Diluindo no tango o mito da coragem *gauchesca*, e recusando a “sensiblería” do *tango-canción* e seus símbolos mais caros, Gardel e o bandoneón, não estranha que Borges acusasse Piazzolla de não entender o tango. Obviamente, Piazzolla, bandoneonista e *gardeliano*, entendia o tango diferentemente de Borges. O grau de comoção que Piazzolla mobiliza em suas composições, e, mais ainda, nas performances, leva-as ao limite como estratégia comunicativa. Sem dúvida, Piazzolla compõe e toca uma música concebida para impactar emocionalmente o ouvinte, numa estética oposta à do intimista Borges. Mas, talvez Piazzolla também tenha vislumbrado no tango algo do que Borges quis marcar, resolvendo a oscilação entre valentia e melancolia já tensionadas desde a literatura *gauchesca* do século XIX, e atualizando-as na nova ambientação urbana cosmopolita e frenética da Buenos Aires dos anos 50 e 60. Que

⁶⁸⁶ Há uma gravação em vídeo de Rivero interpretando *A Don Nicanor Paredes*, tendo na plateia um Borges, que repete o texto para si, e parece deleitar-se com o que ouve. Disponível em <http://youtu.be/sWuK1nRdgLY>.

⁶⁸⁷ ALPOSTA, Luis. *Todo Rivero*. Buenos Aires: Corregidor, 1985, p. 78.

dizer da bipolaridade entre a aceleração de seus temas rítmicos e os freios bruscos que conduzem aos temas líricos contrastantes das segundas seções de seus tangos?

Na necessidade de criar um mito urbano paralelo ao mundo que o *tango-canción* começava a desenhar, Borges desloca a milonga do campo para as *orillas* urbanas e do *gaucho* para o *compadrito*, apagando a carga melancólica que lá havia. Dizia o *Martín Fierro*, ao abrir o poema: “aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria, / con el cantar se consuela”.⁶⁸⁸ Piazzolla cantará essa mesma pena nas milongas instrumentais que compôs e também nos temas líricos de seus tangos. Mas nas seções rítmicas dos tangos não cantará a quietude do pampa ou do velho e mítico *arrabal*, preferindo antes o centro nervoso e ruidoso da urbe moderna. Pode ser que Borges não tenha entendido os deslocamentos simbólicos do “nuevo tango” de Piazzolla, para expressar a nova realidade urbana dos anos 60. Mas pode ser que os tenha entendido muito bem, a ponto de se sentir contrariado no desejo de que seus versos não recebessem “ninguna otra aclaración”.

Se, para Borges, na sentença já citada de *El Aleph*, “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten”, seria preciso então que músico e poeta compartilhassem a mesma leitura do tango e de seu passado. Ou seria preciso, pelo menos, que o poeta não mesclasse o que lembra com o que quer esquecer. Em *Alguien le Dice al Tango*, há um verso que diz: “el recuerdo fué el olvido...”⁶⁸⁹ E há também uma estrofe, que um *tanguero* sentimental e nostálgico como Homero Manzi não hesitaria em assinar:

*Desde ese ayer ¡cuántas cosas
a los dos nos han pasado!
Las partidas y el pesar,
de amar y no ser amado.*

Não fosse o registro feito por Piazzolla em disco e partitura, o que Borges um dia imaginou que se pudesse dizer ao tango, jamais seria lembrado, já que o poeta “desterrou” o poema de suas obras completas, optando por condená-lo ao esquecimento.

⁶⁸⁸ HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, op. cit., p. 9.

⁶⁸⁹ BORGES, J. L., PIAZZOLLA, A. *Alguien le dice al tango*. In: *4 canciones porteñas*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Pigal © 1968, p. 4-5.

III - *Cambalache*

“La década infame”

Muy interesantes sus informaciones, estimado lector, pero no las puedo utilizar. Me está prohibido meterme en política. Orden superior, y como usted sabe que donde manda capitán no manda marinero, huelga todo comentario. Además el director dice que como siga tratando de ladronzuelos a los políticos, me van a matar; y quiere conservarme con vida para que siga produciendo notas “per secula seculorum”.

Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*, 1930.⁶⁹⁰

Pero como consecuencia de ese adelanto que fue la incorporación del sonido al cine, de la noche a la mañana se quedaron sin trabajo centenares de músicos. Y no solamente de tango: también del jazz y el clásico. El último conjunto típico que actuó en esos lugares fue el sexteto que teníamos con Vardaro. Eso fue en el 31.

Oswaldo Pugliese, 1976.⁶⁹¹

Discépolo e a “estética do desencanto”

Em 1965, Horacio Ferrer e Luis Adolfo Sierra, dois defensores do tango de vanguarda, publicaram uma biografia de Enrique Santos Discépolo (1901-1951), apresentando-o como um “renovador”: “lo grave es que sus tangos son distintos. Quebrar la barrera de la vulgaridad y de la rutina constituye casi siempre la inevitable tragedia del renovador”.⁶⁹² Reiteradamente, apontam “su revolucionaria concepción tanguística”, e a “renovación poética que Discépolo infunde a la literatura del tango”, por meio do “audaz emplazamiento de su punto de vista frente a los temas y a los personajes ya conocidos”.⁶⁹³ Reconhecem o mesmo caráter em seu trabalho como compositor. Embora apenas um músico intuitivo, compôs também a melodia de vários de seus tangos: “la originalidad que reconocemos en Discépolo, en esta faceta creadora, está a la altura de sus otras originalidades, líricas o dramáticas”.⁶⁹⁴ Num capítulo intitulado “Un pensamiento triste: la vanguardia”, consideram suas “innovaciones

⁶⁹⁰ ARLT, Roberto. Contestando a los lectores. *El Mundo*, 26 out. 1930. In: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1992, p. 121.

⁶⁹¹ PUGLIESE, Oswaldo. [Entrevista a Amílcar Romero.] Oswaldo Pugliese: “apenas un laburante del tango”. *Crisis*. Buenos Aires, ano 4, n. 38, mai.-jun. 1976, p. 34.

⁶⁹² FERRER, Horacio, SIERRA, Luis. *Discepolín: poeta del hombre que está solo y espera*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 41.

⁶⁹³ *Idem*, p. 86.

⁶⁹⁴ *Idem*, p. 96.

poéticas”, marcando que “no se trata de un nuevo estilo dentro de lo conocido”, pois “la transformación profunda obedece a ciertos supuestos de contenido, de intención, de planteo, de enfoque, de desarrollo, todo armónicamente combinado, en un estilo que rompe con las estéticas literarias conocidas hasta entonces en los tangos”.⁶⁹⁵ Neste sentido, concluem que Discépolo “trae, pues, al tango un soplo de rigor intelectual, siempre a la búsqueda de expresiones que comuniquen exactamente su pensamiento”.⁶⁹⁶

Mas certamente, para os autores, a maior transformação representada por Discépolo está em que “innova, también, al abordar asuntos absolutamente desconocidos en la temática tanguera”.⁶⁹⁷ Na base desta avaliação está a aproximação que traçam entre o compositor e Raúl Scalabrini Ortiz, autor de um dos mais afamados “ensayos de interpretación nacional” produzidos nos anos trinta, *El hombre que está solo y espera*, e que dá subtítulo à biografia: *Discepolín: poeta del hombre que está solo y espera*. Para Ferrer e Sierra, “de la misma manera en que Roberto Arlt se convierte en cronista del hombre de Corrientes y Esmeralda y Raúl Scalabrini es su meditador, se erige en su poeta Enrique Santos Discépolo”.⁶⁹⁸ Seguindo a mesma linha de *El tango: su historia y evolución*, de Ferrer, na biografia de Discépolo, ele e Sierra valorizam, além do “renovador”, o “popular”, definindo-o como “el auténtico filósofo de Buenos Aires. Un filósofo callejero, errabundo, sensitivo, popular, que vuelca en sus tangos el fruto de sus hondas reflexiones, que evade toda norma clásica del pensamiento”.⁶⁹⁹

De modo semelhante, dois anos depois, em outra biografia, um sucesso editorial, a julgar pelas três edições alcançadas no único ano de 1967, Norberto Galasso chama o compositor de “juglar de las esquinas porteñas”.⁷⁰⁰ Contribui para fixar seu perfil como um porta-voz do pensamento “nacional” e “popular”, que “prefirió ser leal a su pueblo y se quedó en la calle, siempre en la calle, para dar su testimonio sin concesiones, mientras las grandes plumas pactaban con el silencio y con la infamia”.⁷⁰¹ O relato biográfico permite a Galasso escrever um libelo antioligárquico e antiimperialista, opondo o poeta, em cuja obra “palpita la carne y la sangre de la

⁶⁹⁵ *Idem*, p. 69.

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 71.

⁶⁹⁷ *Idem*, p. 84.

⁶⁹⁸ *Idem*, p. 86. “El Hombre de Corrientes y Esmeralda” é o arquétipo criado por Scalabrini Ortiz, para representar o *porteño*, e corresponde ao capítulo central e espécie de núcleo gerador de seu ensaio.

⁶⁹⁹ FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁰⁰ GALASSO, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Corregidor, 2004, p. 106 [1967].

⁷⁰¹ *Idem*, p. 15.

Argentina verdadera”, aos “poetas puros”, “habitantes del parnaso oligárquico”.⁷⁰² Ressoando o Hernández Arregui de *Imperialismo y cultura*, diz de Discépolo que “su obra sólo puede aquilatarse en su verdadera importancia relacionándola con el drama de la cultura nacional, es decir, con las tristes y dolorosas vicisitudes de la inteligencia en un país que no controla su destino”.⁷⁰³ No enfrentamento político e cultural dos anos 60, o debate intelectual das décadas de 1930 e 40 é relido como o momento em que “los campos se delimitan cada vez más claramente”, e Discépolo é assim alçado à condição de “poeta social”, um dos “solitarios y verdaderos representantes de la inteligencia argentina”, identificada esta pelos intelectuais nacionalistas aproximados ao peronismo: “frente a frente la oligarquía y el pueblo, Federico Pinedo y Arturo Jauretche, Raúl Prebisch y Raúl Scalabrini Ortiz, Victoria Ocampo y Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges... y Enrique Santos Discépolo”.⁷⁰⁴

A mitificação de Discépolo como filósofo nacional e popular repete-se num breve artigo de Jorge Rivera, “Diez perfiles de Discépolo en 4x4”, publicado originalmente em 1973, na revista *Crisis*, porta-voz da esquerda peronista, e, republicado em 1985 em um volume organizado conjuntamente com Aníbal Ford e Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*.⁷⁰⁵ Atribuindo a Discépolo um nível de consciência analítica e política que ele próprio jamais pretendeu possuir, Rivera conclui seu artigo, dizendo que “la de Discépolo [...] es una visión profundamente desmistificadora, dialéctica y plena de coherencia desde el punto de vista de la dinámica histórica”, e é também “la forma ‘estética’ de una práctica liberadora, humanista y popular, tal como puede ser intuida por un artista que comienza a descubrir en su contorno la trama real de la dependencia y la opresión”.⁷⁰⁶

Não se pode deixar de questionar essa leitura mecanicista, alheia à especificidade e à complexidade do estético em sua relação com o real. Mas, evidentemente, é José Gobello quem se contrapõe à representação consagrada pela esquerda peronista, trazendo Discépolo para um lugar mais prosaico e trivial. Menos

⁷⁰² *Idem*, p. 17 e 18.

⁷⁰³ *Idem*, p. 15. A expressão “un país que no controla su destino” está numa passagem do livro de Hernández Arregui, em que este cita a Discépolo, para analisar o tango dos anos 30. Remeto o leitor à discussão a respeito, no capítulo I.

⁷⁰⁴ *Idem*, p. 106.

⁷⁰⁵ RIVERA, Jorge B. Diez perfiles de Discépolo en 4x4. In: FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B., ROMANO, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985, p. 163-170. Publicado originalmente em ULLA, Noemí (org.). Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo. *Crisis*. Ano 1, n. 7, nov. 1973, p. 10-13.

⁷⁰⁶ *Idem*, p. 169-170.

simpático ao poeta, se considerarmos o tratamento nada enfático que atribui a ele em seus livros, desfaz dos significados e também dos próprios biógrafos e intérpretes, ao dizer que “a veces se presenta a Discépolo como a un filósofo, como a un ideólogo, como a un gladiador solitario en lucha contra la subversión de los valores; pero sólo un poeta puede descender al alma de otro poeta”, referindo-se a Homero Manzi, que “enfrentado ya a la muerte”, ao escrever o poema *Discepolín*, musicado por Troilo, em sua homenagem, “hizo su expedición al alma de su amigo y no encontró allí los arrestos de un luchador, sino apenas un largo aburrimiento”.⁷⁰⁷ Ao exagero quase caricato da sociologia materialista e mecanicista de Rivera, que atribui à forma “estética”, entre aspas no original, o mero reflexo condicionado da “dinámica histórica”, Gobello responde com essa outra caricatura, metafísica, do diálogo entre as almas dos poetas.

Mas, na contramão do que Gobello quer fazer crer, o retrato poético elaborado por Manzi, o intelectual *forjista* convertido ao peronismo, também faz transparecer a imagem do poeta social, compadecido das dores do mundo, com que sua “alma” se identifica: “conozco de tu largo aburrimiento / y comprendo lo que cuesta ser feliz, / y al son de cada tango te presiento / con tu talento enorme y tu nariz”. E mais adiante: “la gente se te arrima con su montón de penas / y tú las acaricias casi con temblor; / te duele como propia la cicatriz ajena; aquél no tuvo suerte, y ésta no tuvo amor”. Manzi escreveu o poema no hospital, dias antes de morrer de câncer, em maio de 1951, e o ditou por telefone a Troilo, que em poucas horas, retornou com a música.⁷⁰⁸ A “metafísica” *tanguera* registra o convite de um poeta ao outro: “mejor es que salgamos antes de que amanezca, / antes de que lloremos, viejo Discepolín...” E Discépolo surpreenderia mesmo a todos, deixando-se morrer sete meses depois.

Em 1934, quando compôs *Cambalache*, o tango que algumas análises leriam como a expressão máxima da “década infame”, Discépolo contava anos de sólida carreira no meio artístico de Buenos Aires, como ator e autor de teatro e tango. Nascido em 1901, filho de imigrantes, perdeu o pai músico aos 5 e a mãe aos 8, indo viver com os tios e depois com o irmão mais velho, Armando, referência do teatro grotesco em Buenos Aires. Aos 13 anos, abandona a escola normal, para seguir a carreira de ator, na qual estreia em 1917. Já no ano seguinte, encena o primeiro espetáculo de sua autoria, e, em 1925, compõe seu primeiro tango, *Bizcochito*. Mas o impacto viria com *Qué*

⁷⁰⁷ GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 60.

⁷⁰⁸ Ver ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007, p. 400-401.

Vachaché, estreado em Montevideo, no ano seguinte. Na verdade, impacto negativo, sob a absoluta incompreensão do público, como lembraria o autor, exageradamente, anos depois: “¡fue un desastre!... ¡una catástrofe!... ¡se cayó el teatro!... ¡un terremoto!... ¡se hundió el escenario! [...] El caso es que el público lo rechazó con vigorosa y decidida unanimidad”.⁷⁰⁹ Os “vanguardistas” parecem gostar de palcos que vêm abaixo nas estreias... Naquele tango, Discépolo revisitava o já corriqueiro tema do amante abandonado pela mulher, mas é a voz dela que se ouve, justificando o abandono, movida por interesses materiais, e censurando o idealismo e a pobreza do amante:

*Qué vachaché*⁷¹⁰

*Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,
Ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida,
Ni oírte así decir tanta pavada...
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
Si aquí ni Dios rescata lo perdido...
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!*

Os versos de Discépolo apresentam algo que será a ideia-força de sua obra: o protesto irônico ante um mundo dominado por valores materialistas, assumindo o perfil de uma sensibilidade ferida, uma “estética del desencanto”.⁷¹¹ Nesse mundo desencantado, “lo que hace falta es empacar mucha moneda / vender el alma, rifar el corazón”, e não há lugar para o amor e a religião: “el verdadero amor se ahogó en la sopa, / la panza es reina y el dinero Dios”, como o autor segue dizendo em *Qué Vachaché*. A crer no relato autobiográfico, seus recursos retóricos não foram compreendidos na época. Evidentemente, Discépolo não assume a perda de valores como algo próprio, mas usa a ironia, para lamentar e condenar essa perda, obtendo um efeito dramático pelo desenho da personagem e da situação grotescas, e apelando para a tragicomicidade na imagem do “verdadero amor” que “se ahogó en la sopa”.

⁷⁰⁹ Citado por FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín, op. cit.*, p. 40. A citação faz parte de uma série de programas de rádio, de 1947, em que Discépolo discorre teatralmente sobre as circunstâncias que teriam envolvido a composição de seus tangos.

⁷¹⁰ O título seria uma forma infantil de dizer “¿qué vas a hacer?”.

⁷¹¹ A expressão é de Sergio Pujol, em biografia mais recente, referindo-se aos tangos compostos por Discépolo na década de 1930. PUJOL, Sergio. *Discépolo: una biografía argentina*. [2. ed.] Buenos Aires: Booket, 2006 [1997]; cap. 7: Estética del desencanto, p. 160-177. *Desencanto* é também o título de um tango de Discépolo, composto em parceria com Luis César Amadori, em 1936.

Apesar do insucesso, *Qué vachaché* foi cantado em Buenos Aires por Tita Merello, e logo seria gravado por Gardel. O reconhecimento viria em 1928, com *Esta noche me emborracho*, *Chorra!* e *Malevaje*, também gravados pelo famoso cantor. Nestes três tangos, Discépolo torna a revisitar temas comuns, mas com marcadas alterações na linguagem e no enfoque, sempre sob a ótica do grotesco. *Esta noche me emborracho* aborda a decadência física e moral da mulher amada: “Sola, fané, descangayada / la vi esta madrugada / salir de un cabaret”. Em *Chorra!*, o personagem descobre que a amada e seus pais não passam de ladrões: “por ser bueno, me pusiste a la miseria / me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color”. E acusa: “¡Chorra!... / me robaste hasta el amor”. Como efeito tragicômico, o personagem diz que, agora, ao ser cortejado por uma mulher, busca a proteção de um policial: “Ahora, / tanto me asusta una mina, / que si en la calle me afila / me pongo al lao del botón”. E em *Malevaje*, o personagem é um valentão que se acovarda por amor: “¡Decí por Dios qué me has dao / que estoy tan cambiao, / no sé más quién soy!...” A comicidade é obtida no estranhamento: “ya no me falta pa’ completar / más que ir a misa e hincarme a rezar...”

A carreira de ator o levaria ao cinema. Em 1930, chega a contracenar com Gardel, em um curta, um *clip* musical, em que após um diálogo algo forçado entre autor e intérprete, este apresenta *Yira... yira...* No diálogo, o compositor define o tango como “una canción de soledad y desesperanza”, e explica que o personagem “es un hombre que ha vivido la vieja esperanza de la fraternidad durante 40 años... y de pronto, un día, a los 40 años se ‘desayuna’ con que los hombres son unas fieras”.⁷¹² Discépolo contaria que a inspiração para este tango teria nascido em 1927, após uma turnê fracassada, “en medio de las dificultades diarias del trabajo amargo, de la injusticia del esfuerzo que no rinde, de la sensación de que se nublan todos los horizontes, de que están cerrados todos los caminos”.⁷¹³ A narrativa autobiográfica reforça a “estética do desencanto”, traduzida pelo personagem que canta o sofrimento causado pela escassez de meios para sobreviver e a decorrente sensação de abandono e solidão: “cuando rajés los tamangos / buscando ese mango / que te haga morfar... / la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo / recién sentirás”.

⁷¹² O curta está disponível em http://youtu.be/sCWpsLub_aY. O diálogo também está reproduzido em CONDE, Oscar. Enrique Santos Discépolo: la rebelión contra el mundo. In: CONDE, Oscar (org). *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003, p. 80.

⁷¹³ Citado por FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín, op. cit.*, p. 77.

Discépolo generaliza a vivência que tivera, e a trata de forma genérica, sem se referir a uma situação específica, mas *Yira... yira...* viria a público em 5 de setembro de 1930, véspera do golpe militar conduzido pelo general Uriburu.⁷¹⁴ Acabaria ressoando na “historia del tango” como a profecia daqueles tempos que a cultura histórica argentina consagraria como a “década infame”, sintetizada na retomada do poder pelo conservadorismo oligárquico, aliado ao capital britânico; na crise econômica; no desemprego; nos escândalos de corrupção; na instituição da “fraude patriótica”, para impedir novas vitórias eleitorais do radicalismo; e ainda na onda de suicídios, com destaque para figuras públicas, dentre políticos, escritores e poetas. Sinalizando a confrontação social e política da época, o nacionalista José Luis Torres cunha a expressão “década infame”, enquanto o aristocrático Enrique Larreta fala de “tiempos iluminados”.⁷¹⁵ Na “historia del tango”, o período é conhecido também como “la mishiadura”. Em 1969, por exemplo, Blas Matamoro dirá que “Discépolo personifica este intermedio misho en la historia del tango”, e que, “como cantor de la década infame, la endecha por la irracionalidad inmoral mundana también es el lamento por la edad de oro que pasó”.⁷¹⁶ Agora, os papéis se invertem: a esquerda parece recorrer à metafísica, vendo em Discépolo um profeta, capaz de predizer o futuro. Já Gobello prefere enxergar bem menos: “*Yira... yira...* no es sino un himno a la soledad”.⁷¹⁷

Em 1934, Discépolo seria chamado a uma atuação mais efetiva no cinema, colaborando com o roteiro, e compondo a música para *Alma de Bandoneón*, dirigido por Mario Soffici naquele ano, e lançado em 1935. A recente projeção de Gardel no cinema indicava um caminho semelhante ao já provado pelo teatro *porteño* dos anos 20: a inclusão de canções capazes de atrair o público, e replicar o sucesso nas telas com a venda de discos e partituras. Além da música-título do filme, composta em

⁷¹⁴ Segundo GALASSO, N. Discépolo y su época, op. cit., p. 70.

⁷¹⁵ Citado por CIRIA, Alberto. Política tradicional y política de masas. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 295. “Los años treinta han quedado en la memoria histórica como un período de crisis política profunda, una visión que no resulta sorprendente toda vez que la crisis fue también una clave privilegiada de comprensión para los propios contemporáneos”. PRIVITELLIO, Luciano de. La política bajo el signo de la crisis. In: CATTARUZZA, Alejandro. *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política: 1930-1943*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Nueva historia argentina, t. VII, p. 139.

⁷¹⁶ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 157 e 160. “Mishadura” ou “mishiadura” designa a pobreza. É termo lunfardo, originário do genovês “miscio”, “desprovido de dinero”, segundo GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

⁷¹⁷ GOBELLO, J. *Conversando tangos, op. cit.*, p. 152.

parceria com Luis Cesar Amadori, e de outras duas canções, Discépolo compôs *Cambalache*, que viria a ser considerado por seus biógrafos e intérpretes como um grande acerto. Em 1965, Ferrer e Sierra, falando mais genericamente, haviam dito que Discépolo “llega para enseñarle a la ciudad el amargo inventario de sus penas, de sus desengaños, de sus fracasos, con resignado conformismo de invocación frente al fraude, la miseria, y las dictaduras”.⁷¹⁸ Em 1967, Galasso escrevia que “*Cambalache* sintetiza el panorama social de la Argentina y del mundo en ese sombrío año 35”.⁷¹⁹ Ainda segundo o biógrafo, “sus versos se constituyen en agudo testimonio de la descomposición del régimen oligárquico en nuestro país, al par que significan una descarnada acusación al mundo por la corrupción y decadencia”.⁷²⁰ Trinta anos depois, Sergio Pujol, outro biógrafo, diria que *Cambalache* “se iba a convertir en la voz de la protesta popular, una voz desencantada y violenta que, desde la negatividad, elevaba la queja moral a un mundo sordo”.⁷²¹ Oscar Conde ratifica a ideia de que “la sociedad argentina le asignara a este tango un lugar de privilegio”, como “la expresión más certera de la protesta popular”.⁷²² E Eduardo Romano registra que “acerca del carácter revulsivo de este tango, basta decir que casi medio siglo después de su aparición, la dictadura militar que gobernó el país a partir de 1976 decidió ‘recomendar’ su no difusión”.⁷²³ Algumas gravações, em datas emblemáticas, reforçam o sentido contestador, a exemplo de Tita Merello com Canaro em 1956, Rubén Juárez com Pontier em 1973, Susana Rinaldi com Juan Carlos Cuacci e Julián Plaza em 1976, e Roberto Goyeneche, com Piazzolla, ao vivo, em 1982, durante a Guerra das Malvinas.⁷²⁴

Outra chave para compreender Discépolo, e para fugir à tentação de o converter em profeta dos tempos sombrios, está no trabalho de ator e na colaboração com o irmão, que o levaria a incorporar o grotesco nas narrativas construídas nos tangos. Em uma fala recolhida por Ferrer e Sierra, Discépolo diz: “yo nunca dejo de ser actor”. E esclarece: “justamente mi obra de autor yo la veo, antes que nada, desde el plano del intérprete [...]. Y lo mismo me ha ocurrido con mis tangos”.⁷²⁵ Segundo os biógrafos, “este modo de sentir sus tangos, está unido a otro aspecto de la renovación

⁷¹⁸ FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, op. cit., p. 68.

⁷¹⁹ GALASSO, N. *Discépolo y su época*, op. cit., p. 102.

⁷²⁰ *Idem*.

⁷²¹ PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 230.

⁷²² CONDE, O. Enrique Santos Discépolo: la rebelión contra el mundo, op. cit., p. 83.

⁷²³ ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango*, op. cit., p. 277.

⁷²⁴ No Brasil, *Cambalache* foi gravado por Caetano Veloso nos anos 60 e Raul Seixas nos 70.

⁷²⁵ FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, op. cit., p.104.

que él propicia y lleva a cabo en la literatura tanguística, que es la estructura muy teatral de la mayor parte de sus tangos”.⁷²⁶ Neste sentido, Osvaldo Pellettieri, historiador do teatro argentino, analisando a poética de Discépolo, salienta “la dramatización creciente, que consigue crear un clima conmovedor, opresor, donde la profundización de los sentimientos y las situaciones no aparece forzada”.⁷²⁷ Ao se referir à criação de *Yira... yira...*, por exemplo, Discépolo dissera que “no se produjo en medio de un gran dolor, sino con el recuerdo de ese dolor”, que Pujol vê acertadamente como a incorporação em seu processo criativo do método do ator moderno, pelo qual se transfere ou se empresta a memória e as emoções pessoais ao personagem que se assume.⁷²⁸

Quanto ao grotesco, segundo Ferrer e Sierra, apoia-se em três elementos: um filosófico, que denuncia a vida como ilusão ou “falsa verdad”; um dramático, que expressa essa ilusão mediante um conflito “entre lo que el personaje cree que es, bajo los efectos de una ilusión, y lo que el personaje es en su pobre y efectiva realidad humana”; e um sentimental, de efeito cômico, ou tragicômico, alcançado pelo engano de que padece o personagem e pelo desenlace da ação dramática: “es en el terrible instante del ‘darse cuenta’ cuando aquella ilusión se despeña irremisiblemente”.⁷²⁹ O instante em que o personagem rompe a barreira da ilusão, é o “desayuno”, o desjejum da verdade, a que Discépolo se refere no diálogo com Gardel, e que já aparecia em *Chorra!*: “si hace un mes me desayuno / con lo qu’he sabido ayer, / no er’a mi que me cachaban / tus rebusques de mujer...” O termo empregado nesse contexto já leva em si a carga tragicômica, ao suscitar a comicidade pelo estranhamento, e desenhar simultaneamente o fundo trágico, em que o personagem se vê envolto por um fracasso irremediável: quando descobre a verdade, já é tarde.⁷³⁰

⁷²⁶ *Idem*, p. 105.

⁷²⁷ PELLETTIERI, Osvaldo. *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Todo es Historia, SRL, 1976, p. 112.

⁷²⁸ Citado por PUJOL, S. *Discépolo, op. cit.*, p. 106-7.

⁷²⁹ FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín, op. cit.*, p.106.

⁷³⁰ Em *Stéfano*, grotesco de Armando Discépolo, estreado em 1928, o protagonista é um imigrante italiano, músico de orquestra, que se crê genial, sonhando compor uma grande ópera, mas acaba substituído na função de trombonista pelo próprio discípulo. (Algo semelhante havia passado com Santo, o pai de Armando e Enrique.) Quando se “desayuna”, diz *Stéfano*: “He visto en un minuto de lucha tremenda, *tutta la vita* mía. Ha pasado. Ha concluído. Ha concluído y no ha empezado”. Ao pensar na ópera que supostamente comporia, conclui com uma típica metáfora “discepoliana”: “ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan, e me lo he comido”. DISCÉPOLO, Armando. *Stéfano*. In: DISCÉPOLO, Armando, COSSA, Roberto. *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue, 1994, p. 67-104. Galasso sustenta que Enrique teve participação na autoria dos grotescos do irmão, e não é impossível supor isso, se se leva em conta a improvisação do ator no processo criativo. Ver GALASSO, N. *Discépolo y su época, op. cit.*, p. 181-3.

Discépolo incorpora o grotesco também nos relatos autobiográficos, entrevistas e falas no rádio, em que, apontando seu aspecto físico, baixo e muito magro, mostra-se pequenino e frágil diante da vida. Casando o exagero e o apelo sentimental, obtém os efeitos tragicômicos do grotesco. Ao narrar um encontro com Gardel, num teatro de província, quando o cantor demonstrou o desejo de gravar *Qué vachaché*, diz: “estaba loco de alegría, y estaba solo. No tenía con quien compartirla. De repente noté el bulto de alguien que llegaba a mi lado. ¡Qué suerte! Me dí vuelta para contarle mi felicidad... y era una pulga. En aquel camarín las pulgas eran más grandes que yo”.⁷³¹ Lembrando a infância triste, dizia sentir-se um intruso na casa dos tios: “aprendí a dormir sin moverme en la cama para evitar cualquier ruido que pudiera molestar a aquella gente”.⁷³² E, referindo-se ao sentimento de desenraizamento pela perda dos pais e a ausência de um ambiente familiar acolhedor: “recuerdo que entre los útiles del colegio tenía un pequeño globo terráqueo. Lo cubrí con un paño negro y no volví a destaparlo. Me parecía que el mundo debía quedar así para siempre”.⁷³³ Nesta última fala, de uma entrevista de 1937 sempre lembrada por seus biógrafos, o poeta retoma aquele “mundo sordo y mudo”, desencantado, de *Yira... yira...*, e com o qual inicia *Cambalache*:⁷³⁴

*Que el mundo fue y será una porquería,
ya lo sé...
¡En el quinientos seis
y en el dos mil también!*

Mas talvez o maior interesse que esse tango tenha despertado, e continua despertando, esteja exatamente em fugir de uma situação individualizada, embora assumida essa perspectiva no discurso em primeira pessoa, mas sem fugir de uma referencialidade, que visa a aproximar o ouvinte do sentimento de desencanto perante a modernidade. Composto para o filme que estrearia em fevereiro de 1935, e antecipado ao público em uma revista teatral, ficaria inevitavelmente associado à “década infame”. A metáfora do título, o *cambalache*, termo que compartilha a mesma raiz de câmbio e

⁷³¹ Citado por PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 107.

⁷³² FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, op. cit., p. 17.

⁷³³ GALASSO, N. *Discépolo y su época*, op. cit., p. 28. O mesmo trecho é transcrito com algumas omissões em FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, op. cit., p. 17, e na íntegra por PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 36.

⁷³⁴ DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Cambalache*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn Intersong, © 1942.

escambo, e designa o brechó, em que objetos de origem e valor os mais variados estão misturados à espera do freguês, já anuncia a ideia-força que preside a composição: a denúncia do materialismo e da mercantilização de todas as relações, que elimina as referências morais, e justapõe num mesmo plano, sentimentos e interesses, valores e objetos, “igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches”. O tipo que protesta no tango lembra que o fenômeno em si não é novo:

*Que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
varones y dublé...*

Que el mundo fue y es así porque si a ya lo es en el quince y en el dos mil también que

PIANO

siempre habido chorros maquiavelos y estafaos con todos y amargaos varones y dublé pe-

A novidade estaria no hiperdimensionamento dos males ocorrido na modernidade. Sublinhando a ideia, a melodia sobe um pouco, aumentando a tensão:

*Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldad insolente
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue
y en el mismo lodo
todos manoseaos...*

Na estrofe seguinte, Discépolo reforça a ideia de um presente caótico e sem referências, lembrando que o personagem está falando dos dias de hoje, e enumerando os contrários justapostos. O sentido dramático, crescente, a que se refere Pellettieri, é explorado aí. As exclamações do texto, que funcionam como rubrica para o cantor-ator, são reforçadas por uma alteração bastante perceptível na melodia: a partir do quarto verso, a melodia salta ascendentemente, atingindo a região mais alta de toda a composição, e cada verso é iniciado numa nota aguda, descendo em seguida. O movimento, repetido por toda a estrofe, de atacar o verso pelo agudo e descer, e tornar a atacar o verso seguinte da mesma forma, dá ao intérprete condição de demonstrar a indignação que o texto contém. Ao mesmo tempo, uma alteração na estrutura rítmica: a brevidade das semicolcheias empregadas até aí é substituída por colcheias, o dobro da duração, como se as palavras devessem ser escandidas, pausada e destacadamente. A partitura indica “marcado”:

*¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio, chorro,
generoso, estafador!...
¡Todo es igual! ¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!
No hay aplazaos ni escalafón,
los inmorales nos han igualao.*

Hay re-sul-ta quee le mis-mo ser do-ro-que que trai-der ig-ne-ran-za as-biee
 cho-pro ge-ne-ro-oses-ta-fa-der To-dos i-gual No-dos me-jor Lo-mis-moun
 bu-roque gran pro-fo-er No hay a-pla-see niga-ca-la-foa-ia-ia-mo-
 -ra-les nos han i-gua-les siu-no vi-ven la-im-por-tu-ra y o-tro robaen suambi.
 -cion de lo mis-mo que es cu-ra-cho-ne-ro rey de bastos ca-ra-du-ra o po-li-son Que

AL FINE

Minha leitura é reforçada pela audição dos intérpretes que o gravaram, desde Ernesto Famá, que o cantou no filme, a Tita Merello, Julio Sosa e Roberto Goyeneche, que exploraram esses efeitos, aproximando o canto da fala, e reforçando o tom sarcástico e ácido, que texto e música sugerem.

Assumindo o sarcasmo, e, valendo-se da ironia, o protesto *discepoliano* parece aceitar aquilo que condena, como se o personagem aceitasse as regras, ou a falta delas, entregando-se ao jogo:

*Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón...*

Nas estrofes III e IV, sobre mesma música, Discépolo varia em torno dos mesmos argumentos. Repete a falta de lógica, a falha moral, na sucessão dos contrários:

*¡Qué falta de respeto,
qué atropello a la razón!
¡Cualquiera es un señor!
¡Cualquiera es un ladrón!*

Em seguida, justapõe personagens, corruptos, mafiosos, desportistas, heróis nacionais e até um santo, em mistura semelhante às que se estampam nas manchetes dos jornais: Alexander Stavisky, pivô de uma fraude financeira que levaria à queda do governo francês; o fundador da ordem salesiana, Don Bosco, canonizado em 1934; uma rede internacional de prostituição, “La Mignon”; “Don Chicho”, apelido de Juan Galiffi, chefe da máfia argentina, processado em 1932; e os “heróis” do esporte e da guerra, o boxeador italiano Primo Carnera, campeão de 1933-34, e os generais Napoleão e San Martín.⁷³⁵

*Mezclao con Stavisky va Don Bosco
y “La Mignon”,
Don Chicho y Napoleón,
Carnera y San Martín...*

Explicitando a metáfora do título, nomeia dois símbolos fortes e transcendentais, o militar e o religioso – o sabre e a Bíblia, ferida pelo primeiro... –, reunidos a um objeto de uso cotidiano, um aquecedor de água:

*Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida
y herida por un sable sin remache*

⁷³⁵ Ver PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 231; e ROMANO, E. (sel.). *Las letras del tango*, op. cit., p. 277.

*ves llorar la Biblia
contra un calefón.*

Finalmente, na última estrofe, Discépolo retoma o tom sarcástico e a ironia ante a relativização dos valores, conclamando o ouvinte a desistir, mas já anunciando o inferno para todos. Essa estrofe, a quarta, coincidirá musicalmente com a segunda, valendo aqui as mesmas observações sobre melodia e ritmo indicadas antes. Sintomaticamente, o texto reforça as exclamações:

*¡Siglo veinte cambalache
problemático y febril!...
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil.
¡Dale nomás! ¡dale que va!
¡Que allá en el horno
nos vamo a encontrar!
No pienses más,
sentate a un lao.
Que a nadie importa
si naciste honrao.
Es lo mismo el que labura
noche y día, como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura,
o está fuera de la ley.*

O potencial da letra está também em metáforas inusitadas de que se vale o poeta, como a mencionada “vidriera irrespetuosa de los cambalaches” ou a ideia de que “vivimos revolcaos en un merengue”, em que o cômico da imagem é imediatamente contraposto ao repulsivo “y en el mismo lodo / todos manoseaos”; na tragicomicidade com que proclama que “el que no llora no mama / y el que no afana es un gil”; no uso contido mas enfático do lunfardo, nos finais de verso (*chorro*, por ladrão; *polizón*, por vagabundo; *gil*, por bobo; *laburar*, por trabalhar; *afanar*, por roubar); e no emprego de formas coloquiais, como a supressão da letra “d” nas terminações (*estafa(d)os*, *amarga(d)os*, *manosea(d)os*, etc.) ou a supressão do plural em “allá en el horno nos vamo a encontrar”. Some-se aos achados linguísticos, a qualidade da música, a

reiteração melódica por um lado, e a rítmica marcada por outro, que reforçam as intenções expressivas do texto.⁷³⁶

Ao comentar a composição, Pujol conclui que “*Cambalache* tuvo la actualidad de un diario y la agilidad de un tango fácil de silbar”.⁷³⁷ Mas Pujol o vê diferente do que quiseram ver outros intérpretes de Discépolo. Diz que, ao questionar a ideia de progresso, cara tanto ao positivismo liberal quanto ao marxismo, “ideológicamente, era una letra un tanto conservadora; su fatalismo no comulgaba con las concepciones dialécticas del mundo”.⁷³⁸ Ao contrário de um conteúdo supostamente revolucionário, “estaba decididamente del lado del ‘sentido común’ de la gente, y en particular del de la clase media y la pequeña burguesía perjudicadas por el derrumbe de la economía mundial”.⁷³⁹ Outra leitura divergente em relação à memória construída em torno de *Cambalache* havia sido a de Eduardo Stilman, que, em sua *Historia del tango*, de 1965, lamentava “el viejo tango feliz” que ficou atrás, “sepultado por esta divulgada tristeza nuestra, esperando que los argentinos comprendan que el mundo no es una porquería y que el sol, volviendo a salir, es imagen de la siempre renovada alegría de vivir”.⁷⁴⁰ E para Rubén Cavadini, em 1969, “el tango con Discépolo ganó en individualismo dolorido pero perdió en maduración social”.⁷⁴¹

O grotesco de seus tangos foi pretexto para críticas acerbas à sua produção, como a de Domingo Casadevall, em *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, de 1957, que o define como “buen compositor y filósofo oportunista”, afirmando de *Qué Vachaché* que “lleva a la cúspide la cínica estimativa del bajo Buenos Aires, cantada por la ciudad entera”.⁷⁴² Diz que “la crítica consideró esa composición como una instigación a la mala vida”, e que o autor se defendeu, respondendo que era “como una guiñada”, uma piscadela, em tom debochado. Mas Casadevall não

⁷³⁶ Sobre as reiterações na música, ver também os comentários de KOHAN, Pablo. Texto y música en los tangos de Discépolo. In: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: 1920-1935*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010, p. 57-65.

⁷³⁷ PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 232. Ver, além dos trabalhos já mencionados sobre o autor e este tango em particular, outras análises e comentários sobre *Cambalache*, em MAFUD, Julio. *Sociología del tango*. Buenos Aires: AméricaLee, 1966, p. 67; GALASSO, N. *Discépolo y su época*, op. cit., p. 102-106; CAMBRA, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996, p. 42.

⁷³⁸ PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 230.

⁷³⁹ *Idem*.

⁷⁴⁰ STILMAN, Eduardo. *Historia del tango*. Buenos Aires: Brújula, 1965, p. 42.

⁷⁴¹ CAVADINI, Rubén. *¿Tango o nueva expresión de Buenos Aires?* En busca de una letra y una música que interpreten al porteño de hoy. Buenos Aires: Colombo, 1969, p. 66.

⁷⁴² CASADEVALL, Domingo F. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft, 1957. p. 20.

comprende assim: “todos sabemos, sin embargo, que el chiste encubre una intención desviada, que es la frívola desfiguración de muchas cosas serias que bullen en los subsuelos del alma y que salen a la superficie con colores y cascabeleos de arlequín”.⁷⁴³

A crítica de Casadevall será referência à condenação que Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti lançam nas páginas de *El tema del tango en la literatura argentina*, de 1961: “muchas veces se duda si no está incitando las bajas pasiones del pueblo. Es evidente que ha tenido influencia poderosa sobre éste y que su prédica negativa ha coincidido con el rebajamiento moral de las últimas décadas”.⁷⁴⁴ Os dois comentários são rebatidos em 1967, em *Tango, rebelión y nostalgia*, por Noemi Ulla, que os lê como ataques ao peronismo: “no resulta claro ni fundamentado a qué rebajamiento moral agravado en las últimas décadas se refieren los autores. ¿O es ésa su parcial y desenfocada apreciación sobre lo que significó el peronismo?”⁷⁴⁵ Ulla reitera a associação dos tangos de Discépolo à crise dos anos 30, que justificaria a adesão do autor ao peronismo: “es holgadamente revelador que Discépolo escribiera esos amargos tangos en plena crisis de 1930, mientras que en los albores del peronismo y durante él, está más ocupado en participar en la acción que inicia la nueva ideología”.⁷⁴⁶

Sem dúvida, as paixões políticas dificultam a compreensão do fenômeno. Em registro alheio à cultura *tanguera*, e mais crítico, embora vinculado a outra cultura política, a socialista, Oscar Terán, filósofo e investigador da história intelectual argentina, desmistifica a leitura corrente que associa os tangos de Discépolo apenas à crise dos anos 30. Concorda que “Discépolo compone letras de tango que inauguran una temática crítica y desencantada del mundo social que describe”, mas lembra que o enfoque estava em *Qué vachaché*, de 1926: “muchas veces se piensa que los tangos de quien fue llamado ‘Discepolín’ fueron escritos en la década de 1930”.⁷⁴⁷ Tal seria, “porque en el imaginario generalizado ha resultado disonante incluirlos en el ambiente de bonanza económica y de progreso social de la década de 1920, y en cambio se los ha asociado con una expresión arquetípica de la llamada ‘Década Infame’ de 1930”.⁷⁴⁸

⁷⁴³ *Idem.*

⁷⁴⁴ LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 106.

⁷⁴⁵ ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 112.

⁷⁴⁶ *Idem.*

⁷⁴⁷ TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales: 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 210.

⁷⁴⁸ *Idem.*

Terán observa que o impacto da crise política termina por ocultar que, já em 1932 a economia argentina começava a se recompor, e que “por decepcionante que parezca, este desfase entre realidad y representaciones suele ser algo habitual. Es decir, que resulta difícil ser contemporáneo del propio presente”.⁷⁴⁹ Ao analisar a produção dos anos 20, indica sua complexidade, pois os movimentos culturais e de ideias não foram “un todo homogéneo sino desigual”, e “algunos sectores de la vida intelectual se mantuvieron fuera y aun contra la corriente progresista y optimista de esos años”.⁷⁵⁰ O autor localiza “algunos de esos mensajes disruptivos” nos tangos de Enrique, “en los que se muestra un mundo en disolución”, nos grotescos de Armando, que “dramatizan los fracasos de la inmigración”, nos “arrebatos fascistoides” de Lugones, nas “posiciones revolucionarias de algunos vanguardistas”, nos relatos e crônicas de Roberto Arlt, “que denuncian los costos del ascenso social y donde se iluminan mundos de una intensidad antiburguesa”.⁷⁵¹

Partindo daí, proponho um passeio por algumas produções da década de 1920, que apontam o desencanto e o pessimismo como marcas de uma realidade social e cultural asfixiante. Em 1922, o vanguardista Oliverio Girondo canta o frenesi da cidade moderna em *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sua prosa poética diz muito da angústia trazida por essa experiência, por exemplo, em *Apunte callejero*:

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda.

*Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.*⁷⁵²

A mesma angústia frequenta os versos de Nicolás Olivari, então ligado à denúncia social do chamado grupo de Boedo. Em *Cuarteto de señoritas*, que integra *La musa de la mala pata*, de 1926, diz:

⁷⁴⁹ *Idem*, p. 229.

⁷⁵⁰ *Idem*, p. 205.

⁷⁵¹ *Idem*.

⁷⁵² GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 41.

*El poeta ha venido a beberse su copa
– su aguada ración de ilusión –;
como siempre tiene raída la ropa
y la angustia inquilina de su corazón.*⁷⁵³

Em *El alma de las cosas inanimadas*, de 1927, Enrique González Tuñón capta os pensares e sentires em objetos cotidianos, valendo-se de uma prosa contida e avessa à expansão narrativa, para flagrar, por exemplo, em *El teléfono epiléptico*, o drama da solidão e incomunicação humanas:

La Muerte condenó las puertas de la casa y dejó huérfano de amistad al teléfono.

El auricular, que en vano esperaba la mano amiga, hallábase poseído de un sentimiento de desolación.

En la noche, dejábase oír la entrecortada y jadeante respiración del teléfono.

Gemía debilmente:

– Rin... rin...

*La perplejidad, o el miedo tal vez, hacía permanecer quietas a las cosas extraviadas entre montones de sombras.*⁷⁵⁴

Roberto Arlt recorre também à angústia como traço determinante na psicologia de Erdosain, o protagonista de *Los Siete Locos*, novela publicada em 1929:

*Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo.*⁷⁵⁵

Essas sinalizações mostram ser necessário desmistificar o corte político de 1930 como instaurador de uma nova sensibilidade crítica diante da realidade social do país, e entender o corte e a crise na relação entre evento e estrutura: o tempo curto do golpe de Estado do general Uriburu em 6 de setembro inscreve-se num processo mais

⁷⁵³ OLIVARI, Nicolás. *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, p. 25.

⁷⁵⁴ GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Narrativa 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006, p. 42.

⁷⁵⁵ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005, p. 10.

amplo e duradouro, do qual o questionamento dos valores liberal-burgueses é um dos aspectos mais importantes. A representação que se consolidou é porém conveniente a quem escreve imbuído da cultura política peronista, na medida em que promove o “esquecimento” da anterioridade de uma consciência crítica em relação à realidade social e política que o peronismo prometia combater. Se, ao contrário, esta é lembrada, é por uma espécie de teleologia, que projeta no passado as expectativas do presente. É o caso de Jorge Rivera, que situa a produção do Discépolo dos anos 20 na “crisis global del humanismo racionalista, tal como es captada por un sector de la inteligencia europea de post-guerra”, mas o faz, para traduzir a experiência pessoal do poeta no projeto político coletivo e revolucionário a que ele, Rivera, aspira.⁷⁵⁶ Ou seja, reinterpreta toda a produção poética de Discépolo retrospectivamente, a partir da adesão tardia do poeta ao peronismo. Sua trajetória anterior revelava, ao contrário, apenas a aversão pela política, típica de um cético, que o mantinha descrente e crítico em relação às opções, numa espécie de “anarquismo lírico”, boêmio, com que expressava seu desconforto em relação às mazelas da imigração, da injustiça social, e da violência contra os trabalhadores, como na “Semana Trágica” de 1919.⁷⁵⁷

As biografias de Discépolo que tendem a heroizá-lo como profeta da “revolución peronista”, porém, permitem questionar sua própria leitura, ao situarem o jovem ator entre os artistas e intelectuais boêmios e anarquistas, “muchachos inquietos”, cuja “rebelde verdad de su arte proletario”, no dizer de Galasso, já em 1914, antecipava a literatura de compromisso social que marcaria nos anos 20 o grupo de Boedo.⁷⁵⁸ O curioso é que, apesar de algumas análises da poética e da vida de Discépolo vincularem sua obra com a de outros autores que compartilham a “estética do desencanto”, e que escreveram antes de 1930, as mesmas terminam perdendo de vista a cronologia. Pellettieri, por exemplo, correlaciona a ironia de Discépolo à “ironia propia de los poetas de una época de crisis social”, referindo-se à poesia de Nicolás Olivari produzida

⁷⁵⁶ RIVERA, J. Diez perfiles de Discépolo en 4x4, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁵⁷ Segundo Tania, mulher de Discépolo, este “no entendía la política, sus mecanismos, el juego de los partidos, toda esa ciencia complicada, confusa y a veces mezquina. Alertaba los problemas de la gente, lo herían las injusticias, lo mataba el espectáculo de la miseria. Su política era ésa”. TANIA (Ana Luciano Divis), COUSELO, Jorge Miguel. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973, p. 102. Ainda segundo Tania, seriam essas convicções que o levariam a apoiar o peronismo posteriormente. Os trabalhos mais recentes e mais alheios aos embates políticos dos anos 60 e 70, tendem a interpretação semelhante a essa que estou apontando. Ver PUJOL, S. Cap. 2: Sabihondos y suicidas. *In: Discépolo...*, *op. cit.*, p. 44-58; e CONDE, O. Enrique Santos Discépolo: la rebelión contra el mundo, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁵⁸ GALASSO, N. *Discépolo y su época*, *op. cit.*, p. 33-35. Ver também FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, *op. cit.*, p. 29.

nos anos 20.⁷⁵⁹ Em outra passagem do texto, ele observa o todo, lembrando que “por donde se mire, el personaje de Discépolo (siempre el mismo con leves modificaciones), está rodeado por el fracaso”, e reforça, dizendo que “con intuición notable, el autor nos muestra a un individuo que buscó solitariamente el Bien”, mas “paradójicamente, la maldad lo rodea”. Porém, ao concluir, fixa-se na parte: “en una sociedad como la del Buenos Aires del '30, era difícil esperar otra cosa”.⁷⁶⁰

Por sua vez, Ferrer e Sierra chegam a ver em *Yira... yira...* um eco de Silvio Astier, o protagonista da primeira novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, publicada em 1926.⁷⁶¹ E Galasso, ao desdobrar os comentários sobre o golpe de 30, recorre também a Arlt, que “deja constancia en *Los siete locos* de la desesperación del pequeño burgués hundido en la crisis”.⁷⁶² Mas *Los siete locos*, a segunda novela de Arlt, foi publicada em 1929! Na metafísica da crise, a cronologia parece contar pouco...

O próprio Arlt, em nota a uma edição posterior, comenta a coincidência entre a fala criada para o Major de *Los Siete Locos*, escrita entre 1928 e 29, e o discurso militarista, nacionalista e antiliberal dos vitoriosos em 6 de setembro de 1930. Diz o Major: “el ejército es un estado superior dentro de una sociedad inferior [...]. No exagero cuando digo que la lucha de los partidos políticos en nuestra patria no es nada más que una riña entre comerciantes que quieren vender el país al mejor precio”.⁷⁶³ Mas Arlt também não é nenhum profeta. Limitava-se a expressar, como tantos outros, Discépolo incluído, o clima de ideias e sensibilidades correntes na década, e, assim, contribuindo para o reforço desse mesmo clima.⁷⁶⁴ É a recepção a essas obras, posteriormente a 1930, que as dota de um novo sentido.

Recentemente, Eduardo Romano e Sergio Pujol traçaram as mesmas aproximações, mas foram cautelosos nas correlações com a crise. Para Romano, por exemplo, os escritos de Discépolo são “cada vez más sarcásticos y desgarradores”,

⁷⁵⁹ PELLETTIERI, Osvaldo. Enrique Santos Discépolo. In: *historia del tango*. Vol. 18: Los poetas (II). Buenos Aires: Corregidor, 1985, p. 3369.

⁷⁶⁰ *Idem*, p. 3381. Ver também PELLETTIERI, Osvaldo. *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Todo es Historia, SRL, 1976, p. 136. Embora evite considerar os desdobramentos políticos da representação da crise, nesta versão anterior, Pellettieri concluía o estudo, acrescentando ao trecho citado: “había que ‘entrar’ como afirma Severino en *Mateo* – el grotesco de su hermano Armando –, o bien luchar *solidaria y organizadamente*” (grifado no original).

⁷⁶¹ FERRER, H., SIERRA, L. *Discepolín*, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁶² GALASSO, N. *Discépolo y su época*, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁶³ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005, p. 98.

⁷⁶⁴ Como diria o compositor franco-americano Edgard Varèse, um “vanguardista” dos anos 20, “contrary to general belief an artist is never ahead of his time but most people are far behind theirs”. Citado por QUINN, Peter. [Encarte.] In: *Edgard Varèse: Arcana. Intégrales. Déserts*. CD. Naxos, 2001.

coincidindo “con el escepticismo y la mishiadura generalizados”, isto é, acentuam uma tendência já existente.⁷⁶⁵ Também Rosalba Campra, considerando a produção poética e os recursos retóricos de Discépolo como um todo, associa o pessimismo à crise dos anos 30, mas o tem como um modo de percepção e representação do real, e não explicita desdobramentos políticos. Analisando “el lenguaje de la crisis en el tango de los años treinta”, lembra que “el tango – como cualquier expresión artística – registra la realidad según mecanismos que no son los del reflejo sino los de la trasposición”, e destaca que “el pesimismo vital de los treinta se cargó de un repertorio de metáforas, comparaciones, elecciones léxicas, que fueron canonizadas por los tangos posteriores y entraron a formar parte de un patrimonio colectivo”.⁷⁶⁶

O imaginário generalizado sobre a crise e a inserção de Discépolo neste pode ser lido também na historiografia argentina, a exemplo do artigo de José Luis Romero, “La ciudad de masas”, publicado em 1983, em *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*, ao dizer que “Buenos Aires fue la capital de la crisis”, onde “entre 1930 y 1943, una paz varsoviaña reinó” e “las clases altas se sintieron cómodas”, enquanto “para el resto de la sociedad la situación fue muy dura”.⁷⁶⁷ Para compor o quadro da crise, é ao Discépolo de *Yira... yira...*, composto em 1930, que o historiador recorre: “conseguir trabajo – o ‘el mango que te haga morfar’ – era para muchos la preocupación cotidiana, y Discépolo expresó el sentimiento general de la ‘mishiadura’, de la frustración y del cinismo que embargó a las clases medias y populares”.⁷⁶⁸ E, imediatamente, completa o quadro com *El hombre que está solo y espera*: “fue entonces cuando Scalabrini Ortiz intentó retratar al ‘hombre que está solo y espera’ en la esquina de Corrientes y Esmeralda, donde nada esperaba”.⁷⁶⁹ Outro problema para a cronologia: o ensaio de Scalabrini é de 1931. Alimenta o imaginário da crise, mas não a retrata.

Em perspectiva crítica em relação às representações da crise, María Teresa Gramuglio, especialista em história literária argentina, em recente estudo do campo literário argentino entre 1930 e 1943, observa que o “sentimiento generalizado de catástrofe” entre a intelectualidade da década de 1930 não é uma especificidade argentina, e que “tener en cuenta este panorama ayudaría a destrabar una visión

⁷⁶⁵ ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango*, op. cit., p. 13.

⁷⁶⁶ CAMPRA, R. *Como con bronca y junando...*, op. cit., p. 35-36.

⁷⁶⁷ ROMERO, José Luis. La Ciudad de Masas. In: ROMERO, J. L., ROMERO, L. A. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*, op. cit., p. 201.

⁷⁶⁸ *Idem.*

⁷⁶⁹ *Idem.*

excesivamente ensimismada en las desventuras locales”.⁷⁷⁰ A intenção da autora é “cuestionar ese mecanismo que traslada rectamente las evaluaciones de la esfera política a la literaria”, o que “implica además admitir que no existe una sincronía absoluta entre los fenómenos político-sociales y la evolución de los procesos culturales y literarios”.⁷⁷¹ Gramuglio critica ainda a tendência a invocar palavras recorrentes nos títulos de obras do período, como “soledad”, “silencio”, “infamia”, sem a análise dos textos.⁷⁷²

É o caso do citadíssimo ensaio de Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, que, uma vez associado à “década infame” e a Discépolo, será lembrado por Ferrer e Sierra para subtítulo de sua biografia do compositor: *Discepolín, poeta del hombre que está solo y espera*. Lançado em 1931, o ensaio de Scalabrini esgotou quatro edições em quatro meses. Segundo Gramuglio, sua sensibilidade, ligada ao otimismo das vanguardas literárias dos anos 20, seria “bastante menos lúgubre de lo que su título parece sugerir”.⁷⁷³ Beatriz Sarlo, comentando o estilo do texto, já dissera que “sin las vanguardias de la década del veinte, esta escritura hubiera sido imposible”.⁷⁷⁴ Esta é também a leitura de Oscar Terán.⁷⁷⁵ Para Gramuglio, “más que un resultado de la desazón provocada por la crisis económica”, o ensaio “es una respuesta amable a ciertas imágenes críticas de la Argentina y de los argentinos elaboradas por algunos viajeros europeos”, nomeando em particular a “El hombre a la defensiva”, publicado por Ortega y Gasset em 1929.⁷⁷⁶

De fato, analisando-se o texto do filósofo espanhol, que suscitara críticas no meio intelectual argentino, algumas aproximações saltam à vista. O autor pretende “penetrar en el alma individual del hombre argentino”, e reforça: “conste – del hombre”,

⁷⁷⁰ GRAMUGLIO, María Teresa. Posiciones, transformaciones y debates en la literatura. In: CATTARUZZA, A. *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política*, op. cit., p. 336.

⁷⁷¹ *Idem*, p. 337.

⁷⁷² Lembro que termos análogos aparecem nos títulos de tangos que Discépolo compôs no período: *Desencanto* (1937), *Condena* (1938), *Tormenta* (1939), *Martirio* (1940), *Infamia* (1941), e ainda *Canción Desesperada* (1944). Apenas *Tormenta* lembra o protesto de *Cambalache*, maldizendo a injustiça e a desonestidade – “si la vida es el infierno / y el honrao vive entre lágrimas” –, desabafando sob a forma de uma oração a Deus. Também invocando a Deus, diante de um mundo desordenado, é *Qué sapa, Señor!* (1931) em que a forma invertida, *vésrica – sapa* em lugar de *pasa* – sinaliza desde o título a inversão de valores: “la tierra está maldita / y el amor con gripe en cama...” Nos demais, o tema é a desilusão amorosa provocada pela traição do ser amado, nem por isso menos afeita à “estética do desencanto”, mas exatamente abordando-a por uma lente amplificada e distanciada do cotidiano da vida política.

⁷⁷³ GRAMUGLIO, M. Posiciones, transformaciones y debates en la literatura, op.cit., p. 337.

⁷⁷⁴ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires, 1920 y 1930. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 215 [1988].

⁷⁷⁵ TERÁN, O. *Historia de las ideas en la Argentina*, op. cit., p. 242.

⁷⁷⁶ GRAMUGLIO, M. Posiciones, transformaciones y debates en la literatura, op.cit., p. 337.

excluindo a mulher.⁷⁷⁷ O título, “El hombre a la defensiva”, deve-se à avaliação negativa que faz do meio intelectual argentino, no qual, segundo ele, predomina a incompetência, disfarçada na firmeza com que se defende a posição social ou a função pública desempenhada. A certa altura de sua crítica à vaidade e retraimento do argentino, diz: “siento no conocer bien la zona secreta de las relaciones eróticas en la Argentina, porque fuera ese territorio delicadísimo el lugar más a propósito para confirmar o desechar mi diagnóstico”.⁷⁷⁸ E indaga: “¿Es el argentino un buen amador? ¿Tiene vocación de amar? ¿Sabe enajenarse? ¿O, por el contrario, más que amar él se complace en verse amado, buscando así en el suceso erótico una ocasión más para entusiasmarse consigo mismo?” A menção a “el hombre” no título do ensaio de Scalabrini e no arquétipo que nomeia – “El Hombre de Corrientes y Esmeralda” –, e a ênfase que dá ao comportamento sexual do *porteño*, confirmam a intenção de responder ou se desviar de algumas indagações e conclusões de Ortega y Gasset. E, sobretudo, ao eleger o comportamento do portenho frente ao tango como parâmetro descritivo.

Prefaciando uma edição recente do ensaio de Scalabrini, Alejandro Cattaruzza e Fernando Rodríguez confirmam a relação do mesmo com as vanguardas dos anos 20, pelo antipositivismo e espiritualismo de que se nutre.⁷⁷⁹ Seguramente, o diálogo com Ortega y Gasset se faz sentir también aí.⁷⁸⁰ De fato, naquele que é talvez o capítulo mais importante do livro, intitulado “El Hombre de Corrientes y Esmeralda”, Scalabrini diz: “me dilaté en la nada fatua sino imprescindible creación de un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda”, descrito como “polo magnético de la sexualidad porteña”, que “es, además, el protagonista de una novela planeada por mí, que ojalá alguna vez alcance el mérito de no haber sido publicada”, mas que servirá de “instrumento que permitirá hincar la viva carne de los hechos actuales, y en la vivisección descubrir ese espíritu de la tierra que anhelosamente busco”.⁷⁸¹ O irracionalismo dessas linhas será objeto de análises críticas, como as de Gramuglio, Sarlo, Cattaruzza e Rodríguez, e sobretudo Naomi Lindstrom, que associa o

⁷⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, José. El hombre a la defensiva. In: *El espectador*. Tomo VII. Madrid: Revista de Occidente, 1929, p. 222.

⁷⁷⁸ *Idem*, p. 247.

⁷⁷⁹ CATTARUZZA, Alejandro, RODRÍGUEZ, Fernando D. Prefacio: una vez más, *El hombre que está solo y espera*. In: SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 13 [1931].

⁷⁸⁰ Oscar Terán observa que o filósofo espanhol incomodou-se exatamente com o anacronismo na vida intelectual argentina, ainda muito marcada pelo positivismo. TERÁN, O. *Historia de las ideas en la Argentina*, op. cit., p. 197.

⁷⁸¹ SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*, op. cit., p. 50.

texto ao “postulado vanguardista que define la vida misma como un fenómeno desordenado incompatible con el análisis riguroso”.⁷⁸²

Sarlo vê ainda Scalabrini antecipar duas teses centrais da interpretação histórica nacionalista, a primeira das quais acha-se na razão direta do irracionalismo: “la ineficacia, cuando no la traición de los intelectuales y la responsabilidad del imperialismo como causa de todos los males económicos y sociales de la Argentina”.⁷⁸³ Gramuglio dirá que “Scalabrini introdujo en su ensayo un tópico que iba a ser clásico del nacionalismo populista: el antiintelectualismo”.⁷⁸⁴ Confirmando essa análise, Cattaruzza e Rodríguez marcam que a interpretação dos anos 60 sustentava que o autor havia analisado o argentino da “década infame”, numa localização temporal “ficticia, ya que el libro había aparecido en 1931”, mas que “contribuía a transformar el ensayo de Scalabrini en una consideración sobre la situación de aquellos hombres, que esperaban en soledad durante un período – la llamada Década Infame – al que el peronismo habría puesto fin”.⁷⁸⁵ Assim, o ensaio seria convertido em “diagnóstico de un presente injusto y presagio de un futuro de redención”, tornando-se peça de uma “batalla cultural que se libraba a mediados de la década de 1960, cuyos actores eran los muy heterogéneos conjuntos divididos por el apoyo o la crítica al movimiento liderado por Perón”.⁷⁸⁶

Esse contexto intelectual e ideológico explica por que as representações do significado de Discépolo na cultura *tanguera* dividem-se entre a incompreensão distorcida dos que o acusam de incitar “las bajas pasiones del pueblo” e o tom laudatório de quem o vê como “filósofo callejero”, fiel intérprete daquele mítico “Hombre de Corrientes y Esmeralda”. A crítica de Scalabrini aos intelectuais, que

⁷⁸² LINDSTROM, Naomi. Scalabrini Ortiz: el lenguaje del irracionalismo. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid. Vol. LI, n. 130-131, en.-jun. 1985, p. 196. Scalabrini dirá ainda: “el Hombre de Corrientes y Esmeralda es hombre de improvisaciones y no de planes, es un hombre fiado en la certeza del instinto, en sus intuiciones, sus presentimientos. En una palabra: es el hombre del ‘pálpito’. El Hombre de Corrientes y Esmeralda no reflexiona. Ignora ese escalonamiento de la cordura que es la deliberación. [...] El porteño no piensa, siente. Siento, luego existo, es un aforismo más apropiado que el cartesiano.” SCALABRINI ORTIZ, R., *El hombre que está solo y espera*, op. cit., p. 82.

⁷⁸³ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 215-6. A respeito da crítica ao capital estrangeiro, vale registrar que o autor retocou o texto na edição de 1941, quando já se tornara um expoente do nacionalismo econômico. Em 1931, dizia: “dos fuerzas [...] apuntalan la prosperidad del país. Una es la tierra [...]; otra, el capital extranjero que implantó mejoras y la fertilizó”. O final, reescrito, em 1941, diz: “otra, el capital extranjero que la subordina y explota”. O registro consta de nota de rodapé da edição que consultei, na qual Sylvia Saitta resgata as poucas, mas significativas alterações entre as edições. SCALABRINI ORTIZ, R., *El hombre que está solo y espera*, op. cit., p. 89.

⁷⁸⁴ GRAMUGLIO, M. Posiciones, transformaciones y debates en la literatura, op.cit., p. 349.

⁷⁸⁵ CATTARUZZA, A., RODRÍGUEZ, F. Prefacio: una vez más..., op. cit., p. 10.

⁷⁸⁶ *Idem*.

ressoa nesta última representação, de Ferrer e Sierra, é, no meu entender, mais um ponto de articulação entre seu texto e o de Ortega y Gasset. Observo que em 1929, o filósofo espanhol lamentava que no país “haya faltado una minoría enérgica que suscite una nueva moral en la sociedad, llame al argentino a si mismo, a su efectiva intimidad y sinceridad [...], le fuerce a vivir verdaderamente”.⁷⁸⁷ Exatamente este seria o papel simbólico representado tanto por Scalabrini quanto por Discépolo, como “intérpretes da alma nacional”. Aliando irracionalismo e antiintelectualismo, o próprio Scalabrini responderá à crítica, censurando a “inteligencia conceptual, que se nutre de libros, de teorías y no de sensaciones”, a qual “no escolta el espíritu de la tierra”, e que “por eso el Hombre de Corrientes y Esmeralda se reconoce más en las letras de tango, en sus jirones de pensamiento, en su hurañía, en la poquedad de su empirismo”, que o autor contrapõe aos “fatuos ensayos o novelas o poemas que interfolian la antepenúltima novedad francesa, inglesa o rusa”.⁷⁸⁸ Vale lembrar que *Corrientes y Esmeralda* é também o título de um poema de Celedonio Flores, escrito em 1922, e musicado em 1933 por Francisco Pracánico, dando origem a um clássico do repertório *tanguero*. O poema é uma homenagem àquela esquina de Buenos Aires e sua vizinhança, em cujos cafés orquestras de tango tocavam para um público masculino, como o Royal Keller, justo na esquina mencionada, e frequentado pelo próprio Scalabrini, célebre pelas tertúlias literárias e palco das primeiras lutas de boxe realizadas na cidade.⁷⁸⁹

A simpatia de Scalabrini pelo tango contrasta com a descrição, esta sim, pessimista e estranhada de Ezequiel Martínez Estrada, em *Radiografía de la pampa*, de 1933, que o aborda como um espetáculo para os olhos e não uma dança para o corpo: “baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento. No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscite movimientos afines en el espíritu del espectador”.⁷⁹⁰ E prossegue: “es un baile sin alma, para autómatas”, “baile del

⁷⁸⁷ ORTEGA Y GASSET, J. El hombre a la defensiva, *op. cit.*, p. 257. Ver también WARLEY, Jorge A. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: CEAL, 1985, p. 53.

⁷⁸⁸ SCALABRINI ORTIZ, R., *El hombre que está solo y espera*, *op. cit.*, p. 83 e 87.

⁷⁸⁹ Ver SAÍTTA, Sylvia. Posfácio. Una biblia porteña: *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz. In: SCALABRINI ORTIZ, R., *El hombre que está solo y espera*, *op. cit.*, p. 143-158. Tanto Flores quanto Scalabrini lutaram boxe na juventude, e o primeiro verso do tango faz alusão à luta – “amainaron guapos junto a tus ochavas / cuando un cajetilla los calzó de cross” – marcando a derrota dos *guapos* das *orillas* pela nova luta praticada pelos *cajetillas* do centro. Não obstante, citando o tango, Saíta diz que naquela esquina “unieron dos sectores sociales”. Confrontados sim, mas não unidos. Um “cruzado” desferido por um *cajetilla* contra um *guapo* não expressa união.

⁷⁹⁰ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986, p. 220. [1933]

pesimismo [...]; baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente que se repite”.⁷⁹¹ A incompreensão termina por animalizar os dançarinos: “la melancolía proviene de esa repetición, del contraste que resulta de ver dos cuerpos organizados para los movimientos libres sometidos a la fatídica marcha mecánica del animal mayor”.⁷⁹² E segue com a desumanização: o deslizar suave e pausado dos pés pelo solo é “lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que paca”; a interrupção momentânea do movimento, com os consequentes adornos realizados pelos pés dos bailarinos é “un instante en que la pareja queda dudando, como la vaca contempla a uno y otro lado, o hacia atrás, suspensas sus elementales facultades de pensar y de querer”.⁷⁹³ Não há nada a estranhar, portanto, na fixação dos *tangueros* em Scalabrini Ortiz.

Da *mishiadura* à censura

O golpe de 6 de setembro de 1930, que depôs o presidente Yrigoyen e a Unión Cívica Radical, apoiava-se numa retórica de regeneração política e moral: “sus ejecutores se presentaron como los inmaculados restauradores de un orden pretendidamente natural y supuestamente perdido”.⁷⁹⁴ O novo clima político seria, como era de se esperar, avesso à cultura *tanguera*, identificada à “mala vida”, ao anarquismo ou aos governos radicais. Aos 13 de agosto de 1931, ainda sob a ditadura do general Uriburu, seria criada a Academia Argentina de Letras, presidida por um primo do ditador. Para David Viñas, “hay que leer los fundamentos de la creación de la Academia Argentina de Letras. Son prácticamente una declaración de guerra; es el conjuro contra las novelas de Arlt y el tango”.⁷⁹⁵ O decreto de fundação trazia, dentre suas funções, expressas no artigo 3º, “velar por la corrección y pureza del idioma interviniendo por sí o asesorando a todas las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten”. Historiando a fundação, o atual presidente, Pedro Luis Barcia, conta que uma de suas primeiras resoluções foi “solicitar a diarios, teatros y

⁷⁹¹ *Idem.*

⁷⁹² *Idem.*

⁷⁹³ *Idem*, p. 221.

⁷⁹⁴ UNAMUNO, Miguel. La Primera Gran Represión. *Todo es Historia*. Registra la memoria nacional. Buenos Aires, n. 248, feb 1998, p. 6.

⁷⁹⁵ VIÑAS, David. La buena vida y la mala vida. In: GUTMAN, Margarita, REESE, Thomas. (ed.) *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 67-79, p. 73.

broadcastings – como entonces se decía y escribía – su colaboración para desterrar de sus textos, repertorios y audiciones, voces y frases incorrectas”.⁷⁹⁶ No entendimento de Barcia, a Academia “rompia una posible insularidad y se aplicaba a proyectar su acción en el medio”. Dentre seus membros fundadores, estava o monsenhor Franceschi, expoente do catolicismo nacionalista de direita, que das páginas de *Criterio*, revista fundada em 1928, e por ele dirigida desde 1932, se mobilizava na condenação “de la pústula social que el tango significa”.⁷⁹⁷ A hostilidade ao tango traz outro fator à “década infame”, que talvez explique a longa vigência do imaginário que associa tango e crise: a repressão à cultura *tanguera*.

Nesse sentido, os semanários dedicados ao mundo do entretenimento, inicialmente teatro, disco e rádio e logo cinema, dão uma excelente oportunidade para se flagrar algumas tensões do período, e também de alguns temas e abordagens que seriam posteriormente recolhidos nas “histórias do tango”. Recorro inicialmente a um desses exemplos extraídos dos arquivos, um sinalizador do sentido de ruptura implicado pela nova situação política e cultural. Refiro-me à gritante mudança que se pode observar numa publicação aparecida em 1928, e que atravessaria décadas como importante elemento difusor da cultura *tanguera*: a revista *La Canción Moderna*, rebatizada em 1936 como *Radiolandia*.

Fundada e dirigida pelo jornalista, poeta e boêmio Dante A. Linyera, pseudônimo de Francisco Rímoli, era administrada por quem viria a ser um dos maiores editores de partituras de tango, Julio Korn. Dedicava-se ao tango, desde as capas com ilustrações inspiradas neles, até as páginas internas, com letras, poemas e partituras, depoimentos de compositores e autores, comentários sobre a vida musical da cidade e crônicas. Outras marcas são o emprego do lunfardo e o humor ácido. O primeiro número, de 26 de março, sob o título “Che papusa, oí, bater a la presidencia, uno que es casi eselencia, y otro que queda de aquí...”, trazia a caricatura dos dois candidatos, o

⁷⁹⁶ BARCIA, José Luis. *Brevísima historia de la Academia Argentina de Letras*. Disponível em http://www.letras.edu.ar/institucional_hist.html. O decreto de fundação da AAL está no mesmo sítio.

⁷⁹⁷ La filiación del tango. *Criterio*. Buenos Aires, n. 404, 28 nov. 1935. Reprodução fac-similar em VARDARO, Arcángel Pascual. *La censura radial del lunfardo: 1943-1949: con especial aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunken, 2007, p. 149. No mesmo artigo, dizia Franceschi: “¿Quién que no lo sea un poco, por lo menos en potencia, ha de cantar al compadrito arrabalero, al rufián, al vicioso, a la perdida, al ladrón, al asesino?” Sobre a atuação de Franceschi e a ideia de regeneração moral em torno do rádio, ver MATTALANA, Andrea. El clamor del pueblo: la radio entre el negocio y la política. In: KORN, Francis, ROMERO, Luis Alberto. (compiladores) *Buenos Aires entreguerras: la callada transformación: 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006, p. 153-190, em especial, p. 169-175.

“peludo” Hipólito Yrigoyen e Leopoldo Melo, figurados como *payadores* em duelo, com *guitarra* à mão, *cuchillo* na cintura, *pañuelo* no pescoço, e polainas nos sapatos:

*En una noche muy grata
de celestiales fulgores
dos eximios payadores
entonan la serenata
pa una misma percantina
que se llama presidencia
de la Nación Argentina.*⁷⁹⁸

O canto a desafio espelha o conflito social representado pelas duas candidaturas, e sinaliza o apoio popular ao líder radical:

MELO
*¡Ah!, sos vos, nimio plebeyo,
quien mis planes desbarata.*

PELUDO
*¿qué quieres con ese cuello,
si está vieja la corbata?*

MELO
*Te juro, perjuro insólito
por mi parentela viva
que a esta pebeta, che Hipólito,
no te la llevás de arriba...*

PELUDO
*Vas a tener buen trabajo
pa conseguir mi derrota.
claro... la llevo de abajo
porque el pueblo me la vota.*

⁷⁹⁸ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 1, 26 mar. 1928. *Che papusa, ol!* é um tango de Matos Rodríguez e Enrique Cadícamo.

A payada eleitoral

LA CANCIÓN MODERNA



Che papusa, oi, bate: la presidencia, uno que es casi eselencia y otro que queda de aquí.

En una noche muy grata de celestiales fulgores dos eximios payadores entonan la serenata pá una mizma percantina que se yama presidencia de la Nación Argentina; uno ya ha sido eselencia y otro, tipo copetudo también tuvo su cartelito zino: es el taita. Peludo y el otro es el guapo Melo; y ahí tienen con qué saludn le baten a eya su anhelo.

MELO

A la noble presidencia la percanta de mi anhelo viene a ofrecer su elocuencia su amigo Leopoldo Melo.

PELUDO

El forse Melo está juido puede irse con su elocuencia a ejercer la presidencia del centro "Cáldes del Nido".

MELO

¿Quién osa decir tal cosa en un lenguaje tan rudo?

PELUDO

Señor oso, pues quien osa decir eso es el Peludo.

MELO

¡Ah!, ses vos, nimito plabejo quien mis planes desbarata.

PELUDO

¿Qué querés con ese cuello si está vieja la corbata?

MELO

Te juro, perjuro insólito por mi parentela viva que a esta pobeta, che Hipólito no te la llevás de arriba...

PELUDO

Vas a tener buen trabajo pa conseguir mi dorrita claro... la llevo de abajo porque el pueblo me la vota.

MELO

Eso será lo que tase un sañtre de mangas anchas hay que ver el desmolace del asunto, en muchas canchas

LA CANCIÓN MODERNA

Che papusa, oi, bate: la presidencia, uno que es casi eselencia y otro que queda de aquí.

PELUDO

Yo te la discuto aquí y en la China y ande cuadre el que v'a pialarme a mí no salió 'el vientre e' la madre.

MELO

No te adelantés, sotreta que no me asustan los sapos al golpe de mi piqueta ya han caído otros más guapos.

PELUDO

Fucha, ¡tanto compadriar y ni siquiera me irrita che, no canta quien más grita sino quien sabe cantar!

MELO

La fórmula e' la victoria en todas partes fui va anticipando su gloria todos votarán por mí.

PELUDO

Si en todas partes que fue deja a su modo la marca ¿qué dice de... Camamarca? ¿Qué me bate e' Santa Fe?

MELO

Usted no tiene prestigio, más no va a gobernar; si bronca hasta el gorro frigio que usted supo deshonrar.

PELUDO

Y es capaz de crecer zorro y no es más que una charrinca; ato te, clatio, que p' el gorro yo tengo la boina blanca?

MELO

Taita de papel maché, compadrito sin cartelito donde canta Gallo y Melo ¿qué hacé, tra vece, que hacé?

PELUDO

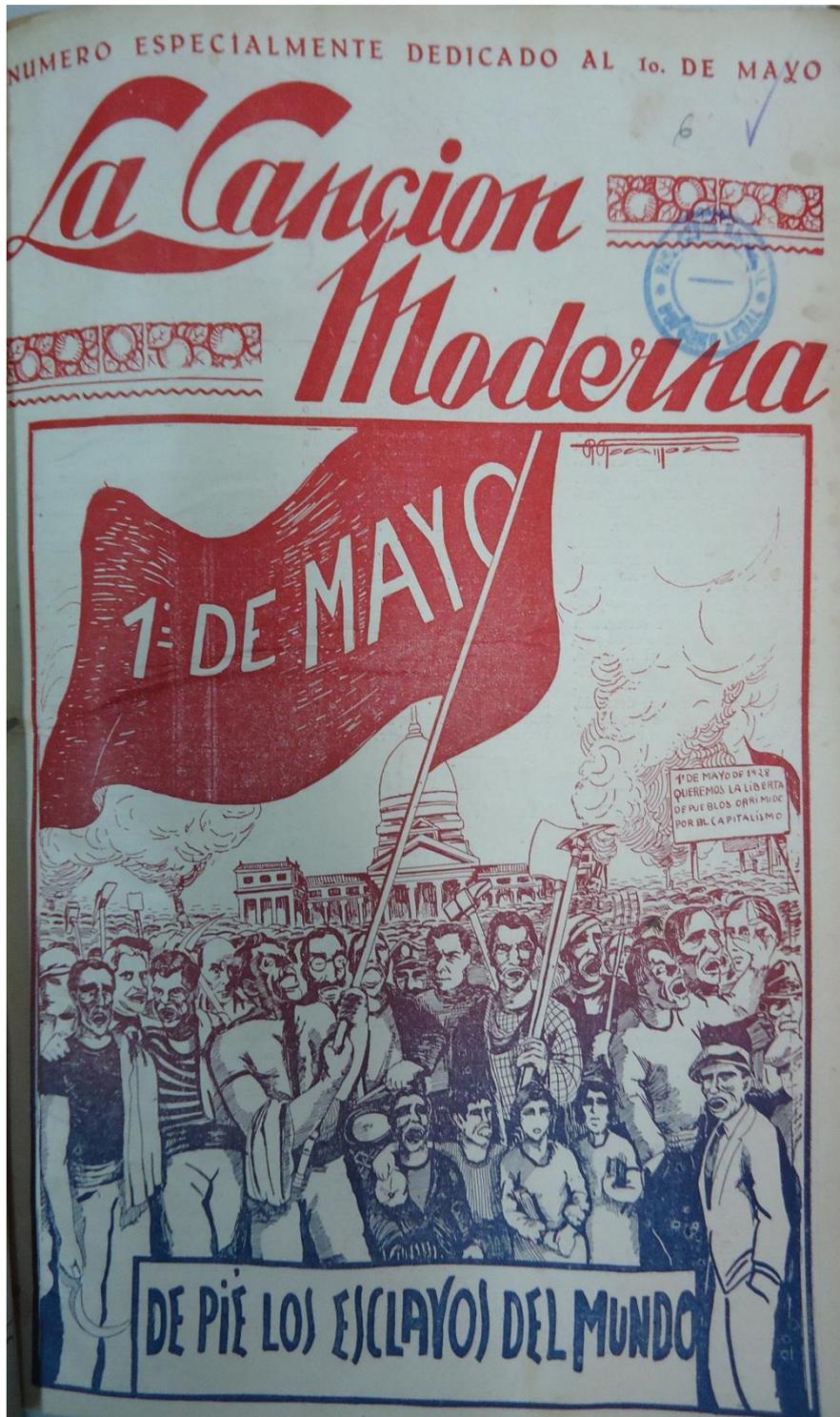
Ese Gallo... ¡Cantaría! pero no mangá el mal tranco que ha pasado el otro día en Santa Fe, que es su pag, ¿no acordá? — Cepeda creía qu' en caudillesmo era un mag. ¡Cepeda!... Ce... perla Y yo a los dos... ¡me los... trago!

Martín Leña.



La canción moderna, 26 de marzo de 1928.

Cultura proletaria



La Canción Moderna. Buenos Aires, número especial,
1º de maio de 1928.

Cultura tanguera

La Canción Moderna : Número dedicado a :
Nuestros Colaboradores

Núm. 18
Aires, Julio 23 de 1928



¿QUE VACHACHE?
(TANGO - CANCION)

Primera parte

Piantá de aquí; no vuelvas en tu vida,
Ya me tenés bien requetamurada.
No puedo más pasarla sin comida,
Ni oírte así, decir tanta pavada...
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
Si aquí ni Dios rescata lo perdido:
¿Que querés vos? ¡Hacé el favor!...

Segunda parte

Lo que hace falta es empacar mucha moneda.
Vender el alma, rifar el corazón;
Tirar la poca decencia que te queda,
Plata, plata y plata... y plata otra vez...
Así es posible que morfés todos los días,
Tengás amigo, casa, nombre... y lo que quieras vos.
El verdadero amor: se ahogó en la sopa;
La panza es reina y el dinero Dios.

Primera parte (bis)

¿Pero no ves, gilito, embanderado,
Que la razón la tiene el de más guita?
¿Que la honradez la venden al contado,
la moral la dan por moneditas?
¿Que no hay ninguna verdad que se resista
Frente a dos pesos moneda nacional?
Vos resultás — haciendo el moralista, —
Un disfrazao... sin Carnaval!...

Segunda parte (bis)

¡Tirate al río!... No embromés con tu conciencia,
Sos un secante que no hace ni reír...
Dame puchero, guardate la decencia,
Plata, plata y plata, yo quiero vivir.
¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio,
Pasás de otario, morfás aire, y no tenés colchón?
¿Qué vachaché?... Si hoy ya murió el criterio,
Vale Jesús, lo mismo que el ladrón!

Letra y música de ENRIQUE S. DISCEPOLO.

La Canción Moderna. Buenos Aires, n. 18, 23 de junho de 1928.

No número seguinte, outra caricatura os representa como boxeadores, e comemora a vitória radical: “En el ring de la elección sale el Peludo campeón”.⁷⁹⁹ Em maio, o humor corrosivo aparece na “Apología triunfal en honor a la diarrea lírica de Leopoldo Lugones”, ridicularizando um dos rituais da cultura oficial: uma conferência no Teatro de la Ópera, proferida pelo antigo poeta libertário, convertido ao militarismo, que “se marchó con su piola, con sus chinchas, / no sin pasar por la boletería”.⁸⁰⁰

A “cultura del hampa”, da vadiagem e da marginalidade, mesclada ao tango, é exaltada em poemas como *Chamuyo a la típica criolla*, assinado pelo próprio Dante A. Linyera, cujo pseudônimo – Linyera, por vagabundo – já conduz ao mesmo universo temático: “típica criolla / de‘ande sale toda la tragedia / del bajo fondo / con ese desaliento lastimero / rencoroso / con que sale de la gayola / el chorro”.⁸⁰¹ Os poemas de Linyera vêm impressos, a modo de editorial, sempre à página 2 da revista. Essa cultura transgressora, associada ao tango e à sátira política, alterna ainda com a difusão da cultura proletária, anarquista ou genericamente libertária.⁸⁰² A edição de 30 de abril, “número especialmente dedicado al 1º de Mayo”, traz a capa em vermelho, representando uma multidão de trabalhadores, tendo ao fundo o edifício do Congresso Nacional, e abaixo a legenda “de pié los esclavos del mundo”.⁸⁰³ No editorial, o poema de Linyera anuncia: “hora de rebeliones y de protesta / clavada en la memoria del proletario / como un puñal de rabias y odios, es ésta / la hora del esclavo y del visionario”. E conclama: “Hoy es día de machos. Y es de pelea. / ¡Qué ha de ser día de fiesta! Si se oyen líos / es porque por las calles va la ralea / cantando: Proletarios del mundo, ¡uníos!”. No corpo, além das reportagens, poemas lunfardos, partituras e letras de tango, e textos de exaltação ao líder anarquista italiano Enrico Malatesta, que emigrara para a Argentina, a Simón Radowsky, o jovem anarquista russo que, em 1909, assassinara o chefe de polícia de Buenos Aires, ao pacifismo de Gandhi, ao ceticismo de Anatole France, além de ilustrações e textos dedicados a Gorki, Tolstoi,

⁷⁹⁹ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

⁸⁰⁰ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 9, 21 maio 1928. “Piola” é termo lunfardo, que pode designar tanto a genitália masculina, quanto engenhosidade, neste caso, procedente de “piolín”, *vesre* de “limpio”, delinquente sem antecedentes policiais. Segundo GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

⁸⁰¹ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 2, 2 abr. 1928.

⁸⁰² A associação entre anarquismo e vadiagem é observada por WEBER, Eugen. *França, fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 146-7.

⁸⁰³ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 6, 30 abr. 1928.

Kropotkin, dentre outros. Na última página, mais três letras de tango, dentre as quais duas novidades daquele ano de 1928: *¡Chorra!* e *Esta noche me emborracho*.⁸⁰⁴

Quem consulta os exemplares da revista na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, espanta-se com o contraste entre esses primeiros números de 1928 e os números seguintes disponíveis ao leitor. Em 1933, a revista é outra. Nada de lunfardo, de picaresca, de sátira política, muito menos de cultura proletária. Na página de abertura, em lugar dos poemas lunfardos de Dante A. Linyera, está Héctor Blomberg. Autor também ligado ao tango, será lembrado por suas letras inspiradas no revisionismo histórico, como *La mazorquera de Monserrat*, de 1930: “al expirar / besó en la estampa la faz de Rosas / la mazorquera de Monserrat”.⁸⁰⁵ Foi autor também de *La Pulpera de Santa Lucía*, radioteatro de inspiração rosista, veiculado em 1933. Sob outra orientação, o tom da nova *La Canción Moderna* é sério, menos literário e mais jornalístico. Há mais espaço para reportagens sobre a vida artística, com menos ênfase no tango, uma pequena abertura ao folclore, e uma guinada em direção ao mundo do rádio, do disco e do espetáculo. Uma revista comercial, enfim, refletindo a condução de Julio Korn, apresentado agora como editor proprietário. A nova orientação refletia também o ambiente de censura e maior controle social, afim à chamada “década infame”. Mas refletia igualmente um momento de expansão da indústria do entretenimento, que indicava o avesso da “mishiadura”. E a crise?

A análise das representações construídas pelos próprios *tangueros* daquela época, em torno das ideias de decadência, crise ou morte do tango, mostra uma notável coincidência com alguns argumentos e explicações verificadas para a conjuntura dos anos 50. E esta, me parece, é a grande vantagem deste procedimento que adoto, de retroceder na cronologia, ao estudar e expor essas representações: a surpresa da permanente constatação de que as falas dos anos 50 pouco traziam de novo sobre o tema, e quase limitavam-se a repetir, conscientes ou não, um discurso anterior.

Voltando às primeiras edições de *La Canción Moderna*, em 1928, e antes portanto da chamada “década infame”, há uma curiosa avaliação, possivelmente disseminada entre outros *tangueros*, quanto a uma decadência do tango. É o que se lê na

⁸⁰⁴ Em números posteriores, as letras de *Esta noche me emborracho*, *Qué Vachaché?* e *Chorra!* figurarão nas capas ilustradas da revista.

⁸⁰⁵ Desenvolvido na década de 1930, o revisionismo negava a tradição de historiografia liberal, de Sarmiento e Mitre, entre outros, e exaltava a figura do caudilho Rosas.

entrevista publicada sob o título “Ernesto Ponzio, paladín del tango genuíno”.⁸⁰⁶ Indagado sobre sua opinião “respecto del tango actual”, o violinista e compositor de *Don Juan* pondera que “musicalmente, se ha ganado mucho en los tangos que logran destacarse”, mas entende que “existe una considerable diferencia con los de la vieja guardia tanto en la cantidad como en la calidad. Antes, de diez tangos, ocho eran buenos; hoy de mil tangos sólo logran destacarse cuatro o cinco”. O título da reportagem adiantava a explicação: se houve um dia um tango “genuíno”, era porque algo havia sido adulterado ou falsificado. Ponzio atribui a mudança ao esgotamento das fórmulas compositivas, pela repetição: “más que un arte, hoy por hoy, se ha creado una verdadera industria del tango”. E explica: “en lugar de sintetizar un estado emotivo, como ocurría antes, hoy, la gran demanda ha mecanizado la producción tanguística y el arte de componer es hoy una mera función de forma”. Antecipava assim, em um quarto de século, alguns dos mesmos argumentos que explicariam a sensação de crise ou decadência do tango nos anos 50, e tocava também num dos sentidos da renovação intelectual e ética que os biógrafos de Discépolo dos anos 60 identificariam, ao citar o poeta: “porque un tango, amigo mío, no se vomita en cinco minutos, sino que se da a la luz después de una dolorosa y larga gestación”.⁸⁰⁷ O tema da decadência do tango não era novo, como também não era nova a demonização da indústria cultural.

Em dezembro de 1933, também em *La Canción Moderna*, um artigo não assinado, que suponho refletir a orientação editorial da revista, protestava contra a concorrência da música estrangeira, que afetava o tango, propondo “la protección al músico local”, que devia ser amparado por “una ley similar a las que rigen en Europa”: “no es posible aceptar que de su propia patria sean desterradas las orquesta típicas”.⁸⁰⁸ O artigo denunciava ainda a invasão de Buenos Aires por orquestras de jazz, cinema sonoro, empresários estrangeiros e *boîtes* afrancesadas. E, ao apontar esse fator da crise, tocava no caráter identitário, sob ameaça, do tango:

Se pretende, nada menos, que desterrar de estos lugares al tango; se pretende, alegando la imprescindible necesidad de “sembrar alegría”, imponer la jazz, y por ello se esgrime el pretexto de que esa expresión de nuestra música es triste y dada a la nostalgia. Es que entonces se

⁸⁰⁶ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 16, 9 jul. 1928.

⁸⁰⁷ Citado por GALASSO, N. *Discépolo y su época*, op. cit., p. 122.

⁸⁰⁸ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 298, 4 dez. 1933.

*pretende nada menos que cambiar con el marco de esos dancings el espíritu de nuestra ciudad?*⁸⁰⁹

Mais alguns exemplares da revista e outra curiosa surpresa: a concorrência entre tango e rock nos anos 50 e 60 também não era um tema original. Entre setembro e novembro de 1935, captando um mal-estar no ambiente *tanguero*, *La Canción Moderna* promoveu uma série de entrevistas com diretores de orquestra, sob o título “Tango versus Jazz”. Abrindo a série, Canaro, perguntado se crê “en el porvenir del tango”, diz que “tiene mucho camino por delante”, por se tratar de “una música tan entrañablemente humana, que sólo podrá desaparecer con el hombre mismo”, e por sua capacidade de “transponer las fronteras y universalizar los sentimientos líricos de un pueblo”: “ayer fué un malevo, luego un hombre de hogar y hoy es un ciudadano del mundo”.⁸¹⁰ Para Fresedo, “quedarse con el tango de antes sería matarlo”, defendendo que “ese progreso es imprescindible”, e que “toda evolución es beneficiosa”.⁸¹¹ Diz que os músicos de jazz “están mucho más adelantados que nosotros, sin desconocer que también el jazz comenzó con rudimentarias orquestas ‘típicas’. Pero tomaron más en serio la armonización e instrumentación de ellas grandes maestros”. Para Firpo, “el tango podrá igualar al jazz y sí, es posible superarlo”, defendendo a inclusão de metais e bateria nas orquestras.⁸¹² Lomuto ironiza: “pero es que tienen letra los foxtrots?” Considera que “el tango es superior al foxtrot bajo su faz musical y emotiva”, e que não seria “desplazado” pelo jazz, porque “nuestro pueblo lleva el tango demasiado dentro del corazón, según una expresión popular, para que la música de otra nación, por más simpática que resulte, pueda disputarle la supremacía”.⁸¹³ Nestas falas, desenhavam-se os enfrentamentos entre “tradicionalistas” como Canaro e Lomuto e “evolucionados” como Fresedo e Firpo, recorrendo-se à dicotomia reiterada nas interpretações posteriores.⁸¹⁴ Lomuto e Fresedo viviam também um enfrentamento no processo de fusão das entidades arrecadoras de direitos, que daria origem à SADAIC, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, no ano seguinte, 1936. Conciliados, seriam respectivamente presidente e vice-presidente da nova e fortalecida sociedade.

⁸⁰⁹ *Idem.*

⁸¹⁰ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 393, 28 set. 1935.

⁸¹¹ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 395, 12 out. 1935.

⁸¹² *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 397, 26 out. 1935.

⁸¹³ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 399, 9 nov. 1935.

⁸¹⁴ Ver SIERRA, Luis Adolfo. Se insinuan los estilos e La corriente tradicional. In: *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 72-5 e p. 114-8 [1966]. Segundo o autor, logo Firpo experimentaria “un súbito e inesperado retroceso” (p. 115).

Os músicos de jazz, claro, defendem a superioridade deste. Para Rudy Ayala, “el tango es musicalmente infantil”.⁸¹⁵ Adolfo Ortiz, parecendo antecipar as futuras falas de Piazzolla, diz que “a los cultores del tango les falta atrevimiento”, que “el jazz es la música que más fielmente refleja el presente”, que “el tango de hoy debe representar al argentino de hoy”, e queixa-se da uniformidade das letras, que deveriam falar do “típicamente porteño, de los problemas de ese ‘hombre que está solo y espera’.”⁸¹⁶ Na última entrevista da série, o *tanguero* Edgardo Donato confirma a perda de qualidade: “parece que la inspiración se midiera mercantilmente, y como hoy en día las ganancias monetarias que producen las obras, son menores, se las escribe a la ligera, como si se esperaran épocas de más probabilidades financieras, para producir mejor”.⁸¹⁷

Quatro anos depois, em 1939, já superados os temores sobre a morte do tango, Juan D’Arienzo festeja: “en este momento experimento la gran alegría de saber que el tango de mi patria se encuentra en el momento más feliz de su existencia. Los bailes se organizan sobre la base del tango y las orquestas típicas han ganado terreno”. E se justifica: “vivo en permanente evolución: bicho que duerme se lo lleva el agua”.⁸¹⁸ Com o tempo, a interpretação mais disseminada nas “histórias do tango” seria a de que D’Arienzo o havia feito renascer, introduzindo em sua orquestra uma marcação rígida e um andamento acelerado, provocando nos ouvintes o irresistível desejo de se lançar à pista de baile.⁸¹⁹ O sucesso de D’Arienzo está associado ao ano de 1935, quando assina contrato com a RCA Victor. Sua saída para a crise implicava olhar para o passado, o “tango de antes”, gravando um repertório de tangos e *valses* da chamada “guardia vieja”, instrumental, dançante e de enorme apelo comercial. Logo seria seguido por Firpo, com seu Cuarteto de la Guardia Vieja, e por Canaro, com o Quinteto Pirincho, que retomavam o estilo e o repertório dos pequenos conjuntos das primeiras décadas do século. Assim, o “desterrado” tango seria desenterrado, reassumindo a posição de antes no mercado de música popular urbana. Logo, se somariam também as tendências “evolucionadas”, representadas pelas orquestras de Carlos Di Sarli, Miguel Caló, Lucio Demare, Elvino Vardaro, Alfredo Gobbi, Osvaldo Pugliese e Aníbal Troilo, que comporiam um universo de hegemonia do tango nos salões de baile, cabarés e rádios, sentido durante os anos 40. A *mishiadura* ficaria apenas na memória.

⁸¹⁵ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 398, 2 nov. 1935.

⁸¹⁶ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 400, 16 nov. 1935.

⁸¹⁷ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 401, 23 nov. 1935.

⁸¹⁸ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano XIII, n. 577, 8 abr. 1939.

⁸¹⁹ Ver SIERRA, L. D’Arienzo impone un estilo. In: *Historia de la orquesta típica, op. cit.*, p. 136-139.

De fato, a percepção dos anos 30 como anos de crise contrasta com a expansão dos negócios de entretenimento no período.⁸²⁰ Durante toda a década, assistiu-se ao crescimento das emissoras de rádio, e, em 1938, haveria 1.100.000 aparelhos receptores, ou um para cada dez pessoas.⁸²¹ O advento do cinema sonoro fora recebido como uma ameaça, levando Sierra a dizer anos depois que “el tango cayó estrepitosamente de su encumbrado pedestal de difusión cuando desaparecieron las orquestas de los cines”.⁸²² Mas logo o cinema argentino seria uma nova oportunidade de trabalho e um novo fator de difusão do tango, a exemplo do primeiro longametrageo sonoro produzido no país, estreado em abril de 1933, com um sugestivo título: *Tango!*

Outro dado é a expansão das revistas especializadas na difusão da programação de rádio, cinema e teatro, a exemplo da citada *La Canción Moderna*. Em 1931, surgia *Antena*, e, em 1933, *Sintonía*. Em janeiro de 1934, o editorial de *La Canción Moderna* festejava o crescimento da revista, em pessoal, estilo, tamanho, e uma tiragem cinco vezes maior.⁸²³ Korn, filho de um judeu imigrado da Bessarábia romena, começara a vida como gráfico, e com apenas 15 anos iniciou a impressão de partituras de tango, base com que formaria um gigantesco império editorial.⁸²⁴ A revista, agora, estava voltada às mulheres, pois “ellas son las que directa o indirectamente compran en el 99 por ciento de los casos”.⁸²⁵ Em 1936, o astuto empresário saberia explorar outro filão: o sensacionalismo em torno da morte de Gardel, ocorrida um ano antes, que o levou a publicar sua vida em forma de folhetim, apoiando-se na narrativa da própria mãe do cantor. Com o chamariz, quase triplicou a tiragem habitual, de 150 mil exemplares.⁸²⁶

A morte de Gardel, aliás, parecia reforçar o sentimento de perdas vivenciado no ambiente *tanguero*, mas nem aí o tango deixou de ser um ótimo negócio. Os restos mortais do cantor, sepultados na Colômbia, seriam exumados, embarcados para Nova York, onde seriam reunidos aos objetos pessoais que lá estavam, passando

⁸²⁰ Ver TRONCOSO, Oscar A. Las formas del ocio e RÚSSOVICH, Rosa María Brenca de, LACROIX, María Luisa. Los medios masivos. In: ROMERO, J.L., ROMERO, L.A. *Buenos Aires, op. cit.*, p. 93-102 e p. 389-400; FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B. Los medios masivos de comunicación en la Argentina. In: FORD, A., RIVERA, J., ROMANO, E. *Medios de comunicación y cultura popular, op. cit.*, 1985, p. 24-45.

⁸²¹ Ver LEANDRI, Ricardo González. La nueva identidad de los sectores populares. In: CATTARUZZA, A. *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política, op. cit.*, p. 234.

⁸²² SIERRA, L. A. *Historia de la orquesta típica, op. cit.*, p. 119. [1966]

⁸²³ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano VIII, n. 303, 8 jan .1934.

⁸²⁴ El imperio de Julio Korn. *Primera Plana*. Buenos Aires, ano III, n. 135, 8 jun. 1965, p. 48-49.

⁸²⁵ Assim explica Julio Korn o foco de suas revistas. *Idem*.

⁸²⁶ *Idem*.

pelo Rio de Janeiro, para chegar finalmente a Buenos Aires, para um desfile triunfal pelas ruas da cidade, antes do repouso final.⁸²⁷ Durante o longo e demorado traslado de um sepulcro a outro, jornais, revistas, rádios e salas de cinema fomentaram a mitificação e, claro, as vendas, em meio a diferentes e desencontradas versões sobre a vida, a carreira, a personalidade e a morte do cantor. E, anualmente, a data seria lembrada com notas, comentários, depoimentos e sobretudo novas “revelações”, num sempre alongado processo de fabricação do ídolo e de uma memória coletiva em torno dele.⁸²⁸

Outra demonstração de vitalidade econômica do tango foi a fundação da SADAIC em 1936, a partir da fusão das entidades arrecadadoras existentes. Em meio às incertezas do início da década, e em reação à perda de espaços de trabalho pelo cinema sonoro, em 1933, os compositores e autores de tangos obtiveram a aprovação de uma lei de propriedade intelectual, visando à arrecadação de direitos autorais. A nova lei assegurava o “pequeno direito” sobre a exploração comercial da música em cabarés, salões de baile, cafés, etc. Já em dezembro de 1936, a *Revista de la SADAIC* saudava a lei, por haver “hecho que nuestro país figure entre aquellos en los cuales es posible para los compositores musicales vivir del producto de sus creaciones artísticas”, e contabilizava “el lenguaje de las cifras”, registrando que nos três primeiros meses de existência da sociedade a arrecadação já superara os números das duas sociedades anteriores.⁸²⁹ Em 1937, a SADAIC adquiria um casarão, derrubado para a construção de um moderno edifício, exibido orgulhosamente em edição extra da revista, comemorativa da inauguração, ocorrida em maio de 1940.⁸³⁰ E, em 1943, seria erguido um “panteón social” no cemitério da Chacarita, para honrar seus mortos.

A exemplo dos compositores e autores, também para os intérpretes a crise parecia superada: em janeiro de 1936, *La Canción Moderna* festejava o contrato de Azucena Maizani com Rádio Belgrano, num valor de cinco mil mensais, para três atuações semanais, como “un símbolo del tango triunfante, pese a sus habituales detractores”, e justificava a remuneração, num tom muito próprio à época: “si se tiene

⁸²⁷ Ver COLLIER, Simon. *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. 3. ed. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2003, p. 223-243.

⁸²⁸ Ver também MATAALLANA, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008, p. 141-163. Mesmo o governo Videla, durante a ditadura militar, tão avessa ao tango, no esforço para parecer simpático e palatável, decretaria, em 1980, o 11 de dezembro, aniversário de nascimento de Gardel, como “Día Nacional del Tango”.

⁸²⁹ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano I, n. 1, dez. 1936, p. 5 e 24.

⁸³⁰ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, número extraordinário, [1940]. Ver também CANARO, Francisco. Historia de SADAIC. In: *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 259.

en cuenta que un diputado por hablar cada tanto en el Congreso, recibe una dieta de tres mil pesos, no es de extrañarse que la Ñata Gaucha perciba casi el doble si nos brinda la magia de la melodía de sus canciones, interpretadas como solo ella sabe hacerlo”.⁸³¹

Apesar desses dados contrastantes a qualquer ideia de crise, a percepção de uma crise ou decadência do tango é uma constante nas representações construídas em torno do passado histórico da cidade e de sua música, e tão antiga quanto as próprias “histórias do tango”. Hector e Jorge Luis Bates publicaram sua *Historia del Tango* em 1936, como resultado de um trabalho realizado junto à revista *Antena* e a várias rádios de Buenos Aires. Ao apresentarem o livro, descrevem o mal-estar provocado pela “corriente de extranjerismo que amenazaba al tango en su misma patria, desplazada por otros ritmos y otras preferencias”, que os levará a lamentar que “el tango se iba...”, e a indagar: “¿qué quedaba de él? Nada más que un recuerdo que amenazaba convertirse en epitafio...”⁸³² Além do tema da morte do tango, apresentam também o da decadência, ao avaliar sua trajetória histórica como um retrocesso: “hemos retrocedido, si juzgamos y comparamos los tangos de la primera época con los de ahora”.⁸³³ Vê-se assim que esta, que seria considerada a primeira “história do tango”, recolhia as versões apocalípticas, parecendo inaugurar uma longa tradição interpretativa que se arrastaria por décadas.

As representações da crise acabariam sendo incorporadas e naturalizadas nas diversas “histórias do tango” produzidas entre os anos 50 e 60. Considero dois exemplos, o estudo de Luis Villarroel, *Tango, folklore de Buenos Aires*, de 1957, e o de Blas Matamoro, *La ciudad del tango*, de 1969. Os dois têm em comum a intenção de tratar o tango em sua interrelação com a cidade de Buenos Aires, como indicam os títulos dos livros. Mas apresentam diferentes explicações para a superação da crise. A abordagem jornalística de Villarroel centra-se no evento e num fator, digamos, interno ao tango, o já mencionado estilo interpretativo de D’Arienzo. Já a sociologia de Matamoro opta pela estrutura e por um fator externo, associando a retomada do tango ao desenvolvimento de um novo tipo de sociedade, de caráter industrial.

⁸³¹ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano IX, n. 407, 4 jan. 1936. Em 1938, a notícia de que Ignacio Corsini chegava a ganhar sete mil pesos mensais, suscitaria o protesto de um colunista de revista: “no es justo que un cantante de tangos gane mucho más dinero que uno de ópera”. Citado em ULANOVSKY, Carlos *et al.*. *Días de radio: historia de los medios en la Argentina*. Tomo I: 1920-1959. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 115. Neste livro, os autores nomeiam o capítulo referente aos anos trinta de “Infame década la del 30 (en todos lados, pero no en la radio)”.

⁸³² BATES, Hector, BATES, Luis Jorge. *Historia del Tango*. San Juan: Museo y Casa del Tango de San Juan, 2007, p. 13 e 14 [1936].

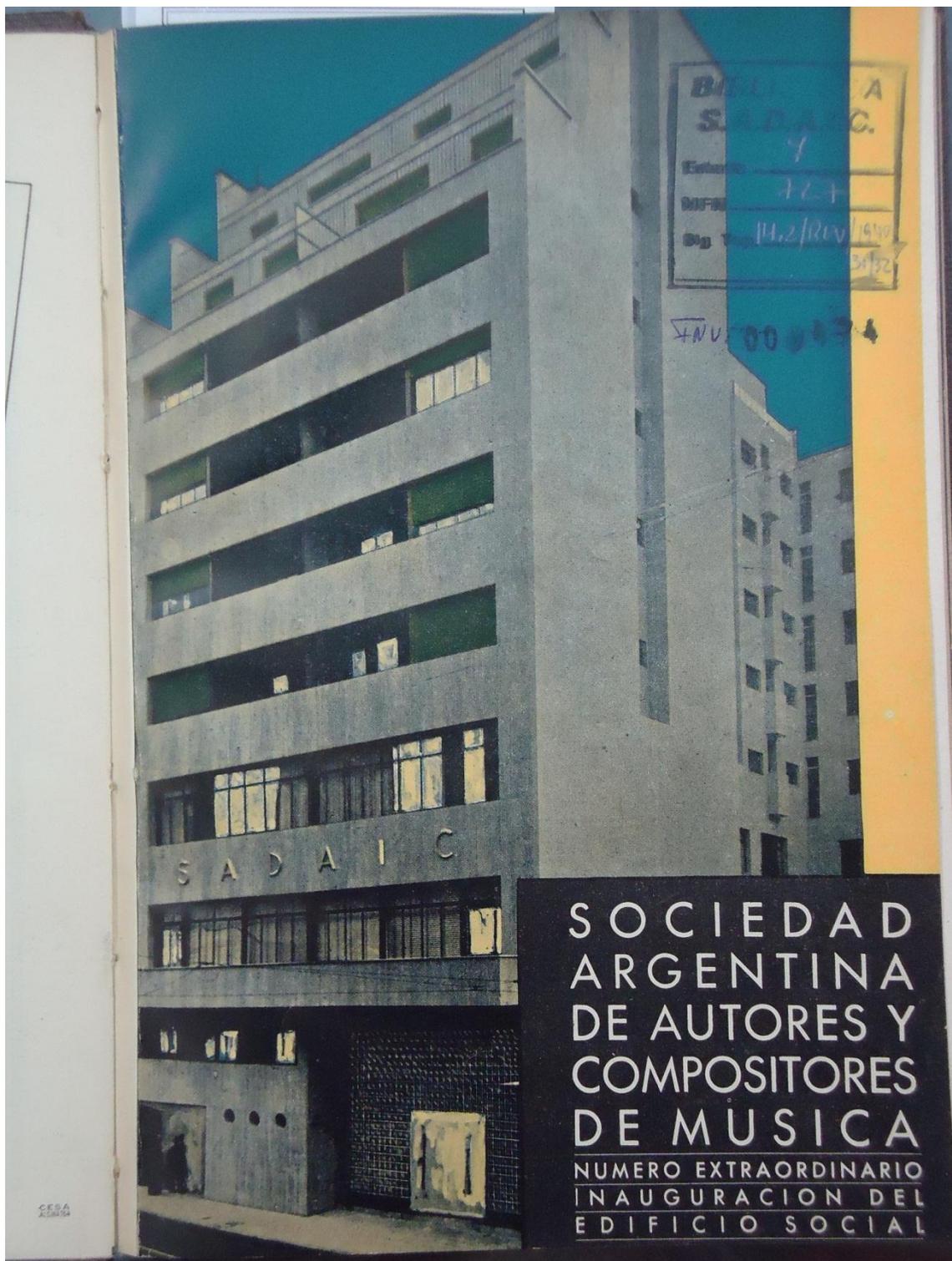
⁸³³ *Idem*, p. 37.

Identidade *tanguera*: o culto aos mortos



Canaro discursa na inauguração do monumento a Gardel na Chacarita.
Revista de la SADAIC. Buenos Aires, ano I, n. 12, nov. 1937, p. 2-3.

Orgulho societário



Revista de la SADAIC, número extraordinário, 1940.

Villarroel parte da identidade entre o tango e a cidade, para considerar as crises cíclicas de um e outra. Num capítulo intitulado “la época de crisis”, referindo-se à de 1929-30, afirma que “la filosofía de la calle tuvo su único signo: el desaliento y la paralización”, que pareceram também “aherrojar el círculo del tango hundiéndolo en una inercia peligrosa”.⁸³⁴ O tema da concorrência de outros gêneros, importados, alimenta os contornos da crise: “la gente, acaso demasiado contristada por su propia pena, [...] y, en suerte de evasión, buscaba aturdirse con el estruendo, la disonancia y la falsa alegría que pregonaban otros ritmos foráneos”.⁸³⁵ Enquanto os “cultos” críticos do tango “estimaron –en comprobación gozosa–, que el tango agonizaba, por fin”, os “tradicionalistas de esos que nunca faltan, intentaron la empresa inútil de revitalizar la etapa primicial del género, y afloraron cuartetos que tocaban al estilo de la ‘guardia vieja’”.⁸³⁶ Seria o caso de Roberto Firpo. Outros, como Fresedo, diversificaram seu repertório, incorporando também o jazz, enquanto Canaro incluiu o trompete em sua orquestra, e tentou “nuevas y caprichosas orquestaciones a las que llamó ‘sinfónicas’”.⁸³⁷ A saída viria em 1935, com D’Arienzo, que Villarroel chama de “demagogo del tango”, cuja fórmula, “simplista”, “consistía en hacer resaltar [...] los valores puramente rítmicos del tango en un compás ‘picado’ que traía el persistente recuerdo de la modalidad titulada de la ‘guardia vieja’”.⁸³⁸

Seguindo os passos de Villarroel, por um lado, e de Hernández Arregui, por outro, Blas Matamoro adota uma argumentação histórico-sociológica de corte marxista, para aprofundar a identificação entre tango e Buenos Aires, em *La Ciudad del Tango*, de 1969.⁸³⁹ No capítulo sobre “la mishadura (1930-1935)”, pinta um quadro enfático, ao dizer que “Buenos Aires y su gente han dejado de vivirse, mishados por la mortal inanición histórica que detiene al país. Los hombres de la década anterior y su música – el tango – sobreviven sin crear”.⁸⁴⁰ A imagem é reforçada mais adiante: “el tango mishado es una suerte de ausencia histórica: más que existir podría afirmarse que transcurre sin poder ser”.⁸⁴¹ Inseguros quanto ao presente, os *tangueros* teriam se

⁸³⁴ VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957, p. 72.

⁸³⁵ *Idem*.

⁸³⁶ *Idem*, p. 73 e 72.

⁸³⁷ *Idem*, p. 73.

⁸³⁸ *Idem*, p. 77.

⁸³⁹ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969. Ver também o já citado HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente, 2005.

⁸⁴⁰ MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango, op. cit.*, p. 149.

⁸⁴¹ *Idem*, p. 151.

voltado ao passado: “se trata de conjuntos que tocan el tango de manera de hacer evidente que es algo histórico, no vigente, pasado, un objeto de museo, una curiosidad arqueológica”.⁸⁴² Matamoro lembra ainda a publicação do livro dos Bates e a realização de espetáculos, que se propõem a narrar a *Historia del Tango en Dos Horas*, dirigido por Discépolo em 1931, e a *Evolución del Tango*, por De Caro, em 1937.

Segundo Matamoro, a explicação para a crise, de cunho social, estaria na ruptura do “acuerdo” entre a “aristocracia” e a “plebe”, vigente nos anos da presidência Alvear (1922-1928), fazendo desaparecer “las condiciones objetivas y subjetivo-grupales que dieron lugar al auge tanguero”.⁸⁴³ O cinema sonoro norte-americano desloca as orquestras dos palcos, e traz novas modas, “que el público pequeño-burgués, con tal de olvidarse del país vergonzoso que lo rodea, acepta sin cuestionar y escucha sin criticar”.⁸⁴⁴ Pintado o quadro, resta ao autor decretar a morte do tango: “cultura de masas por definición, el tango muere naturalmente por falta de público masivo”.⁸⁴⁵ Parecendo ecoar em sua análise dos anos 30 a experiência vivida nos anos 60, acrescenta que: “sólo como objeto estético de especialistas su vigencia sigue alzándose en los presbiterios marginales de la calle Corrientes”.⁸⁴⁶ E, adiantando o desenlace do esquema interpretativo, que o conduzirá ao capítulo “el tango como música de la ciudad industrial (1935-1950)”, Matamoro identifica na formação da cidade industrial os fundamentos sociais para “la resurrección del tango”: “sólo una nueva historicidad social podría devolverle ese estremecimiento vital que la multitud identifica con una vieja vivencia llamada tango”.⁸⁴⁷

Voltando às representações surgidas na própria época, colhidas nas revistas de rádio e cinema, retomo os indícios de crise e decadência e alguns temas cuja vigência também podem ter contribuído para a construção desse imaginário tão forte em torno das ameaças ao tango. Retomo também o tema com que iniciei esta seção, referente a hostilidade à cultura *tanguera*, crescente após o golpe militar de 1930, e que se desdobra na censura às letras de tango. Vejo tanto a música quanto os textos que veicula tensionados por um debate em torno de diferentes concepções de identidade cultural, social e política.

⁸⁴² *Idem*, p. 153.

⁸⁴³ *Idem*, p. 150.

⁸⁴⁴ *Idem*, p. 150.

⁸⁴⁵ *Idem*, p. 155.

⁸⁴⁶ *Idem*.

⁸⁴⁷ *Idem*.

Em seu número de estreia, em maio de 1931, a revista *Antena* anunciava-se como “una publicación necesaria en los momentos actuales de nuestra vida y de las cada vez más crecientes actividades radiotelefónicas en nuestro país”.⁸⁴⁸ Em dezembro do mesmo ano, noto uma sugestiva ambiguidade em relação ao tango. Em destaque, uma fotografia de Libertad Lamarque sob o título “Triunfadora”. A cantora fora aclamada “Reina del Tango” num festival benemérito promovido por damas da sociedade portenha e realizado no Teatro Colón. Tratando-se do mais importante teatro de ópera e símbolo da cultura oficial e “erudita”, a presença do tango naquele palco não deixa de causar surpresa ao pesquisador à cata de sinais de hostilidade e censura à manifestação popular. O editorial, à página 1, festeja que “hasta al escenario del Colón se ha llevado la canción quejumbrosa, mediante la cual el alma arrabalera porteña soluciona todos sus pesares y todas sus tragedias”.⁸⁴⁹

Virando-se as páginas, porém, a linguagem é outra, e em lugar de saudar a nova conquista alcançada pelo fenômeno musical urbano e popular, um artigo assinado por “Criollo Viejo”, intitulado “Tango y músicos criollos”, e apoiando-se no que chama de “un bien definido distingo entre lo que es ‘el tango’ y lo que es la ‘música criolla’ ”, dirige-se aos diretores artísticos das estações de rádio, denunciando o que chama de “abuso del tango”:

*Emprender campaña contra el abuso del tango, es defender al tango maleado, bastardeado y encanallado por ese abuso; y es, al propio tiempo, bregar para que se deje un sitio mayor y mejor para la música genuinamente sudamericana o nacional; nuestra música simple, noble y espontánea, que pareciera haber nacido junto con la primera mata de pasto y que subiendo desde la madre tierra al corazón y la garganta de nuestros gauchos porteños, portaba añoranzas de pretéritas e ignotas melodías indianas enoblecidas por la canción vernácula hispana que, ella a su vez, llegaba impregnada de suaves y ondulantes inspiraciones orientales.*⁸⁵⁰

Em contraste a essa visão romântica e idealizada das tradições rurais, protesta, dizendo que em 70% das estações de rádio, “el tango empalaga, abruma y hastía por su carencia de originalidad, la repetición servil de los recursos musicales y lo extremadamente vulgar de su factura”. Conclui o artigo, criticando, como era de se

⁸⁴⁸ *Antena*. Buenos Aires, ano I, n. 1, 23 maio 1931.

⁸⁴⁹ En el reino del tango. *Antena*. Buenos Aires, ano I, n. 30, 12 dez. 1931.

⁸⁵⁰ Tango y músicos criollos. *Antena*. Buenos Aires, ano I, n. 30, 12 dez. 1931.

esperar, a “Fiesta de la Música Nacional” realizada no Colón, dizendo que “el tango será música nacional cuando, ennoblecido por selección, trabajo y gusto, se incorpore al acervo de nuestras genuínas melodías”. No número seguinte da revista, voltaria a criticar o festival no Colón, considerando que “no alcanzamos como puede el tango erigirse en protector de niñas”, e protestando que se tivesse escolhido “el clásico estrado del Colón para entronizar, a fuerza de jeringazos de bandoneones, la vulgaridad, con frecuencia pecaminosa, de la canción dilecta del arrabal”.⁸⁵¹ Redundante e agressivo no ataque, conclui que “no alcanzamos como puede aleccionarse y proteger a las jóvenes por medio de la vulgaridad, con frecuencia pecaminosa del tango que ríe, gruñe y llora, como se llora, gruñe y ríe en los fondos más bajos del más proceloso arrabal”.

Por meio dessa denúncia de um tango corrompido, “maleado, bastardeado y encanallado”, contraposto à visão idílica da música tradicional e a herança indígena e hispânica desta, “Criollo Viejo” ressoa a *Eurindia* de Ricardo Rojas, e o tema da “regeneração nacional” que alimentava os discursos nacionalistas, e compusera a justificativa ideológica para o golpe de Estado de 1930.⁸⁵² O pseudônimo traduz a aversão ao imigrante, e a condenação moral do tango traduz a queixa contra o regime democrático deposto, que teria permitido à “canción dilecta del arrabal”, infiltrar-se nas consciências. É a identidade social do tango, “popular” e “arrabalero”, que está em questão, sob a desconfiança de quem quer erigir uma nova identidade nacional, capaz de corrigir os “desvios” da modernização e da imigração.

A situação é sem dúvida irônica, pois as “damas de la sociedad porteña”, atestando que parte das elites argentinas era totalmente alheia aos impulsos regeneradores do nacionalismo militante, haviam escolhido justamente o tango para atrair contribuintes a uma ação para “proteger a las jóvenes”. Proteger as jovens significava combater a prostituição – um dos alvos do regime pós-1930. Para quem só via no tango “vulgaridad, con frecuencia pecaminosa”, associando-o a uma suposta origem prostibulária e aos temas de muitas de suas letras, entronizá-lo no palco do Colón, como fomentador daquela ação regeneradora, só podia parecer um escandaloso contrassenso. O mais curioso na fala de “Criollo Viejo” é a intenção de regenerar o próprio tango, fazer dele “música nacional”, mediante “selección, trabajo y gusto”.

⁸⁵¹ El tango en el escenario del Colón. *Antena*. Buenos Aires, ano I, n. 31, 19 dez. 1931.

⁸⁵² Em *Eurindia*, publicado em 1922, Rojas propunha reunir o aporte europeu ao autóctone para provocar uma nova síntese cultural, expressão do nascimento de uma nova raça, e de um povo-nação. Remeto o leitor também a alguns temas de Carlos Vega discutidos no capítulo I.

Menos hermético e difícil do que essa purificação musical proposta pelo articulista, seria o combate às letras de tango. Na mesma edição de *Antena*, em que “Criollo Viejo” denuncia o “abuso del tango”, em outro artigo, não assinado, inicia-se uma campanha contra as letras de tango: “tal lenguaje no es agradable nunca y resulta sencillamente monstruoso, ahora que el tango se introduce en todos los hogares honestos, propalado por la radio”.⁸⁵³ Alega que não se trata de mero purismo com o léxico, mas que “por elementales razones de moral se debe atajar ese avance ‘reo’, gracioso tal vez en ciertos momentos, pero intolerable cuando la terrible amenaza se cierne sobre el hogar”. E sugere uma solução: “¿No podría reglamentarse esto?”

Os mesmos argumentos levantados contra as letras de tango encontram-se no livro dos Bates, e não duvido de que seja Hector Bates o autor desses novos ataques ao tango, criticado aí apenas em suas letras. O livro está dividido em duas partes, uma dedicada à história, e outra, às biografias de compositores e autores. É no capítulo com que encerram a primeira parte, referente às “letras de tango”, que os autores são mais incisivos em relação ao que entendem ser uma decadência, ao se referirem aos “tangos de hoy” como o “tema más escabroso” do capítulo.⁸⁵⁴ Queixam-se do “sentimentalismo cursi” existente nas letras, “una moda tan ridícula como incómoda”.⁸⁵⁵ Os autores temem por sua influência perniciosa sobre as crianças, e bradam por mudanças na temática: “basta de tragedias, por favor, señores ‘letristas’!”.⁸⁵⁶ Terminam por apoiar a iniciativa governamental, que constituía uma comissão apoiada pela Academia Argentina de Letras, para revisar as letras, e impedir a difusão por rádio das consideradas inadequadas pelo mau uso do idioma. E vão além, propondo censurar, não só a veiculação por rádio, mas também a impressão dos tangos, mediante controle do Depósito Legal pela Biblioteca Nacional.⁸⁵⁷ O debate estava centrado no uso correto do idioma nacional, para evitar o que eram consideradas deturpações e estrangeirismos. Os Bates defendem os aspectos linguísticos, desviando a

⁸⁵³ *Antena*. Buenos Aires, ano I, n. 30, 12 dez. 1931.

⁸⁵⁴ BATES, H., BATES, L.. *Historia del Tango, op. cit.*, p. 83-4.

⁸⁵⁵ *Idem*, p. 84. Nem mesmo essa crítica é uma novidade pós-1930. Roberto Arlt, que de forma alguma se inscrevia entre os puristas do idioma, já havia se manifestado contra essa tendência, em uma de suas *Aguafuertes Porteñas*, datada de 1928, em que criticava “el romanticismo ridículo” das letras de tango: “Y si todavía ese romanticismo estuviera cargado de un poco de belleza, vaya y pase. Pero allí todo está cargado de grosería, de cosas tan inmeditas y repulsivas a veces que son de imposible reproducción. Y lo que ocurre es esto: que los compositores de letras son unos burros. Esa es la verdad. En cambio, cuando interviene un artista, la cuestión cambia de inmediato”. ARLT, Roberto. *Música y poesía populares*. In: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1992, p. 86.

⁸⁵⁶ *Idem*, p. 85.

⁸⁵⁷ *Idem*.

crítica para o conteúdo moral das letras, e argumentam que se a Academia pretende “elevar el nivel artístico y cultural de nuestro pueblo, debiera empezar por quitarle del alcance de sus manos esos focos de incultura e inmoralidad como son las letras de algunos tangos”, mas que deixasse “sus modismos, tan arraigados en el pueblo, que ya tienen fuerza idiomática”. E concluem: “cuiden el fondo... que el clasicismo de la forma no puede tener jamás la importancia que le quieren dar”.⁸⁵⁸

Um olhar mais aprofundado sobre essa questão mostra a propalada crise do tango muito menos ligada à *mishiadura* do que ao tema da censura, que certamente impactou a memória coletiva em torno do período, por conta de um debate que se estenderia até os anos 50. Passada a ditadura Urriburu, com sua temida Dirección de Orden Político, chefiada por Leopoldo Lugones, filho, e amainada a crise econômica, a nova conjuntura política seguia com militarismo, clericalismo, nacionalismo, hispanismo, e ainda censura, repressão policial, e cerco moralista ao tango, que se estenderia até os anos peronistas.

A edição de 2 de outubro de 1933 de *La Canción Moderna*, rebatendo a concorrente *Antena*, queixava-se de que “se envilece gratuitamente a las letras de los tangos”, protestando que “de un tiempo a esta parte se viene llevando una violentísima campaña contra las letras de nuestros tangos”, argumentando que os novos êxitos já não se fazem à base dos velhos temas, pois “se ha ido eliminando la grosería y el lunfardismo”.⁸⁵⁹ Em junho de 1934, um editorial desabafava: “dejemos en paz al tango”, lembrando que “es, ha sido y seguirá siendo todavía la fuerza motriz, digamos así, de nuestra radiotelefonía, que ha tenido en el tango la base más sólida para llegar, comercialmente, a lo que hoy es”.⁸⁶⁰ O alvo do protesto era a formação da “Junta de Selección”, vinculada à Dirección General de Correos y Telégrafos, para controlar o idioma na radiodifusão.

Noutra direção, *El Mundo*, jornal pertencente ao mesmo grupo editorial de *Antena*, noticia o início dos trabalhos da referida comissão, e cobra mais rigor: “creemos que la comisión estaría mejor si fuera integrada por personas de buen gusto, vasta ilustración y que no sean autores de letras, músicos, ni periodistas, ni que tengan intereses comerciales en la radiotelefonía”.⁸⁶¹ Ao final do mês, a “Policía del Aire”,

⁸⁵⁸ *Idem*, p. 85-6.

⁸⁵⁹ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano VI, n. 289, 2 out. 1933.

⁸⁶⁰ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano VIII, n. 325, 11 jun. 1934.

⁸⁶¹ *El Mundo*. Buenos Aires, 9 jun. 1934.

como chama o articulista do jornal, encarregada da moralização da programação das rádios, já se via desmoralizada pelas formas de resistência ao cumprimento das normativas. A comissão marcava os discos recusados com um selo de “no apto” à veiculação, mas os radialistas compravam outro disco sem o selo, e prosseguiam normalmente a difusão das letras proibidas. Agora, noticiava o jornal, haveria um selo de “aceptado”, sem o qual o disco não poderia ser veiculado.⁸⁶²

Apesar do ridículo da situação, havia de fato um movimento de controle não só sobre a música, mas também o radioteatro, os números humorísticos, os noticiários e até os programas esportivos. Um decreto de 3 de maio de 1933 fixava o “Reglamento de Radiocomunicaciones”, ampliando um anterior, do governo Yrigoyen, datado de abril de 1929.⁸⁶³ As novas disposições determinavam que “las transmisiones deberán tener como primordial objeto ofrecer al escucha manifestaciones altamente artísticas y culturales” (art. 104, §1º), e atribuía à Dirección General de Correos y Telégrafos observar “toda transmisión que no se ajuste a este principio, como así también cuando los mismos números que componen los programas no respondan a aquel concepto artístico o cultural” (art. 104, § 3º). Além do controle sobre a produção artística, o decreto fixa a proibição à transmissão de “conferencias, disertaciones, propagandas que tuviesen un carácter político o sociológico, cualquiera sea su finalidad”, sem autorização escrita do referido órgão (art. 105, § 3º). E, “con una anticipación de ocho días, las estaciones remitirán a la Dirección General de Correos y Telégrafos los programas correspondientes a las transmisiones que se llevarán a cabo” (art. 106). Nas Disposiciones Complementarias determinava-se ainda que o mencionado órgão “dictará periódicamente las disposiciones complementarias” (art. 127).

Essa última disposição dará origem a uma resolução, datada de 18 de setembro de 1934, pela qual o Director General aprova o “Folleto de Instrucciones para las estaciones de radiodifusión”, um documento extenso e detalhista, dividido em 18 capítulos e 81 itens, que regulamentam absolutamente tudo: publicidade; noticiários; propaganda política; comentaristas, “charlistas”, conferencistas, críticos etc; reproduções de discos; canções e letras; obras de teatro e similares; transmissões proibidas ou restringidas; transmissão de hinos, marchas e canções patrióticas;

⁸⁶² *El Mundo*. Buenos Aires, 20 jun. 1934. No ano seguinte, *La Canción Moderna* observava: “habrá una vez... ¿qué se hizo de la Comisión de Censura?” *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 398, 2 nov 1935.

⁸⁶³ Reprodução fac-similar em VARDARO, A. *La censura radial del lunfardo*, op. cit., p. 81-94. O autor dedica metade das páginas do livro à reprodução de importante documentação sobre o tema, que o esclarece muitíssimo, face às generalizações com que o caso é habitualmente tratado.

transmissões para crianças; o perfil técnico dos locutores; o nome das estações; o horário das transmissões; a confecção por escrito dos programas; os arquivos; e, claro, as penalidades por descumprimento das normas: advertência e suspensão por tempo determinado.⁸⁶⁴

Alguns destaques: as reproduções mecânicas não deveriam ultrapassar os 30% da programação musical, fixando uma das plataformas de sustento do tango nos anos 40 e 50: a apresentação das orquestras ao vivo nos auditórios das rádios. Por outro lado, ficava proibida a transmissão de “músicaailable o números de diversos géneros desde cabarets, boites, restaurantes, bares etc, así también todo texto de publicidad que se refiera a los mismos”. Ou seja, permitia-se ouvir tango, mas ocultavam-se a dança e seus ambientes. Os locutores e artistas estavam proibidos de improvisar qualquer diálogo ou conversação, disposição complementada com a exigência de apresentar os programas por escrito, e os arquivar “de manera prolija y minuciosa, abrochando y numerando correlativamente [...] los textos respectivos debidamente firmados”. Já o controle sobre os comentaristas e conferencistas seria feito pelos titulares da licença de radiodifusão por “fiscalización previa eficaz y permanente”, independente da notoriedade daqueles, e advertia-se – ou ameaçava-se... – que “el titular de una licencia es el único responsable ante la Repartición de cuanto se irradiá por la estación”. Estabelecia-se a autocensura, além do controle de todo o material escrito, pois o caráter provisório da licença pesava sobre os concessionários. E quanto ao tango:

No deben irradiar-se las canciones ni composiciones orales:

- a- que contengan licencias de lenguaje reñidas con la moral y las buenas costumbres;*
- b- que desvirtúen la correcta dicción del castellano por la inclusión abundante de modismos del hampa, remedos de otros idiomas o ridiculicen las costumbres y el hablar de extranjeros o gente del interior;*
- c- chistes groseros, decires equívocos y en general las palabras procaces con que, a veces, se suple la falta de cultura y espiritualidad;*
- d- que tengan por motivo central escenas grotescas o inmorales;*
- e- que ridiculicen la cultura o hagan mofa de costumbres y sentimientos humanos respetables;*
- f- que signifiquen una crítica insidiosa a determinados individuos, sectores de opinión, etc.*

⁸⁶⁴ Reprodução fac-similar em *Idem*, p. 95-103.

Se cumpridas todas essas instruções, o paraíso sonhado pelo monsenhor Franceschi seria alcançado, a vida na rádio seria um inferno para locutores e artistas, e o tango estaria definitivamente morto. *Se...* fossem cumpridas as instruções. A julgar por resolução publicada após o golpe militar de 1943, “disponiendo aplicación estricta de los reglamentos en vigencia”, pouco disso terá sido observado. A circular que acompanha a nova resolução, a ser remetida às estações de rádio, “en el afán de depurar y enaltecer las transmisiones radiotelefónicas”, destaca algumas disposições, sobretudo as relacionadas ao idioma e à “comicidad de bajo tono”, e em especial a ameaça contida na responsabilização do titular da licença, antes presente no item referente aos comentaristas, e agora reforçada como disposição geral. Um detalhe chama a atenção: a nova resolução tinha a data de 9 de junho de 1943, cinco dias após o golpe militar.⁸⁶⁵

Tendo superado as dificuldades econômicas de princípios da década de 1930, e sentindo-se ameaçados, compositores e autores, organizados na SADAIC, estavam mobilizados. Ameaçados em sua identidade musical e social, os *tangueros* vinham reagindo politicamente a essas investidas autoritárias. Já em 1938, durante o governo Ortiz e uma ameaça de reorganização dos serviços de radiodifusão, um editorial em sua revista bradava: “no se entrometan al asunto manos extrañas, manos recién llegadas, anónimas, titubeantes o bruscas, que no conseguirán otra cosa que enturbiar el licor y derramarlo al servirlo”.⁸⁶⁶ Propunha-se que fosse a própria SADAIC a fiscal e censora, e que, em sendo, faria recair a censura também sobre canções estrangeiras que usassem expressões baixas. Sob o título de “en defensa del cancionero popular argentino”, o autor do texto escuda-se em uma citação de Herder, segundo a qual “los cantos populares son la voz viviente de los pueblos”, para fundamentar a queixa de que “censores de flamante cuño, más papistas que el Papa, excomulgan ahora algunas expresiones de las coplas porteñas de los tangos”, e de que “se improvisa en 1938 una Inquisición de esos cantos, que los hechan a la hoguera por el tremendo delito de reflejar, sin deformación y con gracejo, ‘la voz viviente del pueblo’.” Os artifícios retóricos empregados, além da citação erudita, dão uma boa medida de como o campo ideológico estava confrontado em torno de distintas representações da nacionalidade.

A SADAIC reagiria também à nova onda de censura de 1943. Já em 28 de junho, antes de decorrido um mês do golpe de Estado e da reiteração das disposições

⁸⁶⁵ Reprodução fac-similar em *Idem*, p. 132-133.

⁸⁶⁶ *Revista de la Sadaic*. Buenos Aires, ano II, n. 20, ago. 1938, p. 1-3.

de censura, sua diretoria enviava nota ao Director General de Correos y Telégrafos, advogando “por el lenguaje popular y familiar emitido decorosamente”, invocando tanto o “patrimonio gauchesco” quanto a “prosa ciudadana”, e oferecendo-se para assessorar na fiscalização, alegando que “existe un riesgo de que personas ajenas a la creación literaria, en funciones de fiscalización, puedan suponer antojadizas intenciones de mala fe a las producciones”.⁸⁶⁷ A reação da SADAIC atesta que os artistas afetados estavam organizados e combativos, na defesa de seus interesses. Não rebatiam a tese da imoralidade de algumas letras em si, mas temiam os excessos de uma censura generalista e os meandros obscuros das práticas burocratizadas e autoritárias.

O recrudescimento da censura após o golpe de 43 revela o somatório dos componentes ideológicos configurados desde 1930 – e até antes – e que orientariam a nova ditadura militar. Pelo viés nacionalista, a ideia de regeneração nacional, apoiada no hispanismo, transparece no enfoque academicista dado ao tema do idioma, em que a censura é assumida como um processo de “depuração”. O mesmo termo desdobra outro viés, o católico, de cunho moralizante. Moralizante e regenerador é também o militarismo, que atribui à corporação militar, aliada à Igreja Católica, a missão de disciplinar e ordenar a sociedade, “corrompida” pela incapacidade moral da política liberal e democrática de conduzir os destinos da pátria – as acusações de corrupção dirigidas ao governo Yrigoyen e aos escândalos financeiros e políticos da “década infame” – e pelas ameaças trazidas com a imigração – o emprego de estrangeirismos no idioma e a influência de ideologias contestadoras, como o anarquismo, o socialismo e o comunismo. No discurso autoritário, só não se consideravam ameaças estrangeirizantes sua própria simpatia pelo franquismo e suas inclinações pró-fascistas e pró-nazistas, além do autoritarismo papal.

Instalados no poder com um programa ideológico, mas sem um projeto de ação definido, os militares alcançam algumas sinalizações, como a dissolução dos partidos políticos, a inclusão do ensino religioso católico obrigatório, conduzida pelo ministro de Justicia e Instrucción Pública, o escritor antisemita Hugo Wast (pseudônimo de Gustavo Martínez Zuviría), e o zelo no controle dos meios de comunicação de massa. No entanto, a improvisação das medidas iniciais sinalizava a falta da condução orgânica que eles próprios desejavam. Não tardou a que entre a

⁸⁶⁷ *Revista de la Sadaic*. Buenos Aires, ano VI, n. 42, jul.-dez. 1943, p. 20-21. Para mais detalhes sobre todo esse processo, ver FRAGA, Enrique. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina: 1933-1953*. Buenos Aires: Lajouane, 2006.

população surgissem comentários jocosos de que “en realidad la Revolución se había efectuado para prohibir los tangos arrabaleros”.⁸⁶⁸

O programa de depuração linguística tinha seu tanto de ridículo, fruto da alteração de palavras nos títulos e letras dos tangos, e a proibição às situações alusivas ao álcool, às drogas, ao jogo, à prostituição ou ao crime. Embora restringido no “ar”, não faltou humor nos ares de Buenos Aires, para enfrentar a situação: “mujer que dio el mal paso”, foi como os *porteños* passaram a chamar a rua Larrea, pela coincidência fonética com o lunfardismo “la rea” – feminino de “reo”, vagabundo.⁸⁶⁹ Como estava proibido referir-se à própria mãe como “vieja”, dizia-se que *Guardia Vieja*, tango instrumental de Julio De Caro, ia ser rebatizado como “Cuidado, mamá!”. Dizia-se também que o verso “como juega el gato maula con el mísero ratón” de *Mano a Mano*, seria cantado “como juega el vil felino con el mísero roedor”. E o próprio Discépolo propunha que se renomeasse *Yira... Yira...*, como “Da vueltas... da vueltas...”.⁸⁷⁰

Com ou sem brincadeiras, a lógica moralista forçou Celedonio Flores a “depurar” a letra do clássico *Mano a Mano*, extraindo-lhe os lunfardismos. Cadícamo teve que ocultar as referências ao álcool em *Los Mareados*, desde o título, alterado para “En mi pasado”. *Percal*, de Homero Expósito, repetia o clássico tema da jovem que troca a simplicidade de um “vestido de percal” pelos atrativos da vida luxuosa nos cabarés do centro: “tenías quince abriles, / anhelos de sufrir y amar, / de ir al centro, triunfar / y olvidar el percal”. Uma jovem de 15 anos, que foge de casa, e se prostitui? O tango, estreado pela voz de Fiorentino com a orquestra de Troilo em março de 1943, foi irremediavelmente proibido.⁸⁷¹ Em 1986, um ano antes de morrer, o poeta lembraria em entrevista à revista *Crisis* “que se prohibían las letras de muchos tangos, que era necesario aceptar modificaciones si uno quería que se cantaran. A mí me prohibieron *Percal* en el momento en que era el éxito más importante de la música popular”.⁸⁷² Essa foi a justificativa que deu para ter trocado Buenos Aires por Madri e Paris, entre 1950 e 1955. Em outro depoimento, recorda sua passagem pela SADAIC, sob a presidência de Homero Manzi: “estuvimos allí hasta el Año del Libertador. Entonces, no por ser

⁸⁶⁸ VARDARO, A. *La censura radial del lunfardo*, op. cit., p. 16.

⁸⁶⁹ Ver ULANOVSKY, C. et al.. *Días de radio*, op.cit., p. 165.

⁸⁷⁰ Para esses e outros casos pitorescos, ver VARDARO, A. *La censura radial del lunfardo*, op. cit., p. 62.

⁸⁷¹ Para outros casos, ver FRAGA, E. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina*, op. cit., p. 72-74; e VARDARO, A. *La censura radial del lunfardo*, op. cit. p. 41-61. Alguns são narrados também por GOBELLO, J. *Conversando tangos*, op. cit., em passagens já mencionadas no capítulo I.

⁸⁷² “Trenzas de Color de Mate Amargo”. Reportaje a Homero Expósito, por Vicente Zito Senra. *Crisis*. Buenos Aires, n. 45, 1986, p. 56.

antiperonista, sino porque no era peronista, me tuve que fletar. Viajé a Europa y muchas gracias al peronismo”.⁸⁷³

Pouco antes da posse de Perón, seria aprovado o “Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión”, consolidando, e estendendo as normativas vigentes.⁸⁷⁴ Ainda mais detalhista do que a resolução anterior, o Manual chegava ao total de 307 artigos. E chegava também às raias do ridículo, ao normatizar, por exemplo, que intérpretes vocais são os que cantam, e instrumentais, os que tocam instrumentos (art. 201). Seguindo a tendência de antes, o Manual mencionava “la moral, las buenas costumbres, el buen gusto” (art. 5º), e previa, para as canções, que “la influencia popular no facilitará la explotación de vulgarismos temáticos o lingüísticos” (art. 29), e que “evitarán [...] las licencias de lenguaje, los modismos y jergas que privan en los bajos fondos, los remedos o imitaciones de idiomas extranjeros, los dichos groseros, las expresiones de mal gusto o de sentido equívoco o dudoso, etc.” (art. 31, alínea “b”). Pode-se imaginar a intranquilidade dos poetas diante desse vago “etc.”.

Por outro lado, estabelecia-se um detalhadíssimo “régimen de fiscalización previa”, mediante o qual toda a programação, textos e letras seriam remetidos para exame, eventual correção e aprovação ou não (arts. 123 a 146), além do que as emissoras deveriam contar com assessores para textos e músicas, aprovados pela Dirección General de Radiodifusión (arts. 175 e 176), e todos os artistas teriam que se submeter a um processo de habilitação junto ao mesmo órgão, para poderem atuar (art. 203). Os artistas estavam proibidos de se dirigir diretamente aos ouvintes, “para improvisar saludos, mensajes, agradecimientos, etc.” (art. 249, alínea “b”). E, por fim, as penalidades, em graus crescentes de advertências, podiam chegar ao que antes era apenas uma ameaça implícita: “caducidad de la licencia, cuando se trate de faltas o transgresiones extremadamente graves” (art. 304, alínea “f”).

O Manual fazia parte da estratégia de Perón de aproveitar os meses finais do regime ditatorial, para baixar toda sorte de legislação autoritária ou centralizadora antes de sua posse, eximindo-se da responsabilidade, e esquivando-se de ter que

⁸⁷³ Citado em SASTURAIN, Juan. Homero Expósito: el letrista del cuarenta. *In: La historia del tango*. Vol. 19: Los poetas (III). Buenos Aires: Corregidor, 1987, p. 3748.

⁸⁷⁴ REPÚBLICA ARGENTINA. *Decreto n. 13.474 del 14 de mayo de 1946*: aprueba el manual de instrucciones para las estaciones de radiodifusión. *Anales de Legislación Argentina*. 1946. Tomo VI, p. 409-439.

submeter ao legislativo projetos de lei polêmicos. As normativas refletiam, assim, o espírito da “comunidad organizada” que o novo presidente pretendia impor ao país.

Perón na SADAIC



Sentados: Discépolo, o capitão Blas Lomuto, Francisco Lomuto, o coronel Perón e Canaro.
Revista de la SADAIC. Buenos Aires, ano VII, n. 43,
jan.-fev. 1944.

O tango e a “comunidad organizada”

Em 1943, os *tangueros*, reunidos em sua arrecadadora de direitos autorais, comemoravam “veinticinco años de vida por la existencia de SADAIC”, desde que em 1918 alguns deles fundaram em Buenos Aires uma sociedade com os mesmos fins.⁸⁷⁵ Uma placa foi inaugurada, sob as palavras de seu presidente, Francisco Lomuto: “nada se pierde, ni nada se olvida”. Presentes, o vice-presidente da República, o ministro de Justiça e Instrução Pública, o presidente da Comissão Nacional de Cultura, e o secretário de Trabalho e Previdência, o coronel Perón. Atestando tratar-se de um reduto dos *tangueros*, a *Revista de la SADAIC* narrava o evento e a história da entidade, associando-a à do próprio tango, e observava que “ha dejado de constituir una sociedad meramente administrativa de derechos, para convertirse en la realidad más noble y hermosa de solidaridad social”. E traduzia a consciência de seus sócios em torno do trabalho: “Así fué la lucha. Nadie podía comprender que la inspiración musical es privada. Que los versos pertenecen a quien les da cuna. Imposible hacer entender que la composición era trabajo y que el trabajo, cualquier que sea, debe remunerarse”.⁸⁷⁶

Estavam aí dois princípios caros à futura doutrina peronista: a valorização do trabalho e a ideia de “comunidad organizada”.⁸⁷⁷ Valendo-se do cargo de secretário de Trabalho do regime militar de 1943, o então coronel construiu um eficiente canal de interlocução política, direcionando as demandas sociais pelo estímulo à organização sindical e o atendimento pessoal. Longe de constituir um mero esquema de manipulação, a prática lhe permitia, contudo, controlar os movimentos sociais, ainda que atendendo às demandas, e lastrear seu caminho rumo à chefia do Estado. A respeito, Louise Doyon, pesquisadora da história sindical argentina, diz que “los sindicatos

⁸⁷⁵ Chamou-se inicialmente Sociedad Nacional de Autores, Compositores y Editores de Música. Em 1920, foi refundada, separando-se dos editores de música, cujos interesses empresariais contrariavam os de compositores e autores. Desavenças internas racharam a sociedade em duas em 1930, até que se lograsse a fusão definitiva em 1936, como SADAIC.

⁸⁷⁶ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano VI, n. 42, jul.-dez. 1943.

⁸⁷⁷ Em 1947, já presidente, Perón defenderia a ideia em reunião com escritores que aderiram a seu governo, para tratar do “problema cultural”. Ali, expôs que seu primeiro objetivo fora “la captación y dominio de la masa popular”, defendeu que “la organización es una ciencia”, exaltou os cursos sobre a matéria que vira na Itália fascista, e exortou os presentes a se organizarem: “espero que se unan, que piensen como piensen, sientan como sientan, y quieran como quieran, pero que cumplan dentro de la orientación que sin duda alguna fijará el Estado”. Só não explicou como se concilia o pensar, o sentir e o querer próprio com a orientação fixada pelo Estado. *Democracia*. Buenos Aires, 14 nov. 1947. Sobre a ideia de “comunidad organizada”, ver também LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. unificada. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

consiguieron retener la capacidad de promover los intereses sectoriales de los trabajadores”, concluyendo que “la importancia alcanzada por el fenómeno de la organización hizo que la expresión obrera en estos años no fuera equivalente a la de una masa amorfa e inorgánica activada por la convocatoria de un líder carismático”.⁸⁷⁸ Os *tangueros* não ficaram de fora desse processo. Contavam com uma entidade organizada, com a qual lutavam por seus interesses comerciais e artísticos, e enriquecida, ao propiciar aos sócios vultosos ganhos em direitos autorais.

O acesso de alguns dentre eles a Perón era algo que o próprio fomentava. Desde os anos 30, Perón era amigo dos Lomuto, destacando-se Oscar, que seria seu diretor de imprensa na Secretaría de Trabajo y Previsión (STP), e chegaria a subsecretário de informações do governo. Havia ainda Enrique, assessor de Oscar, o capitão Blas, assessor de Perón no ministério da Guerra, e o pianista Francisco.⁸⁷⁹ Este presidira a SADAIC em 1936, e seria novamente eleito presidente, providencialmente, um mês após o golpe de 1943, permanecendo por mais um mandato, até 1947. No princípio de 1944, pelo apoio da entidade à arrecadação de recursos, para fazer frente ao terremoto na província de San Juan, e também para prestigiar seu presidente, alvo de denúncias por parte de alguns sócios, articulou-se a ida de Perón à sede da mesma. Noticiando esta “visita de excepcional trascendencia”, a *Revista de la SADAIC* exibia fotografias do sorridente coronel, em traje esportivo, que “ha querido ver de cerca y libre de toda pompa oficial, la casa levantada por los autores y compositores argentinos”.⁸⁸⁰ Perón aparece acompanhado do capitão Lomuto, junto a vários *tangueros*, destacando-se, além de Canaro, o presidente e o vice-presidente da sociedade, Lomuto e Discépolo. A breve nota justaposta às fotografias exalta a “contagiosa y comunicativa simpatía personal”, o “grato y fino sentido del humor” e a “clara y vertiginosa comprensión” dos problemas da sociedade por parte do visitante. Tanta compreensão que na edição seguinte, anuncia-se a “refutación completa de los cargos formulados contra la SADAIC y un pronunciamiento definitivo de la Secretaría de Trabajo y Previsión”, além de uma sugestão para que se ampliassem os benefícios aos sócios.⁸⁸¹

⁸⁷⁸ DOYON, Louise. La formación del sindicalismo peronista. In: TORRE, Juan Carlos. *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 369 (Nueva historia argentina, t. VIII).

⁸⁷⁹ Sobre a relação entre a família Lomuto e Perón, ver DELLA COSTA, Daniel. *Los Lomuto. El tango al poder. Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 76, set. 1973.

⁸⁸⁰ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano VII, n. 43, jan.-fev. 1944.

⁸⁸¹ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano VII, n. 44, mar.-maio 1944.

Iniciado o governo Perón, como aconteceria com muitos colaboradores de sua trajetória ascensional, Oscar Lomuto cairia em desgraça, sendo preterido na Subsecretaría de Informaciones y Prensa por Raúl Apold. Ao concluir o segundo mandato na presidência da SADAIC, em 1947, Francisco Lomuto partiria em viagem artística para a Espanha. Canaro, que presidira a sociedade por quatro mandatos entre 1937 e 43, assumia mais um. Depois de Canaro, viriam Manzi, o ex-radical aderido ao peronismo, no cargo entre 1949 e 1951, quando faleceu, e Castillo, outro fiel peronista, presidente por dois mandatos, até sua renúncia logo após a queda de Perón.

Há um aspecto simbólico que quero destacar, e que entendo como uma convergência entre a cultura *tanguera* e a cultura política peronista. Refiro-me ao debate identitário em torno do tango, já mencionado, que sinaliza a militância política dos *tangueros*, reagindo às pressões autoritárias ao longo da década de 1930. Recolho essas sinalizações na forma como eles se esforçaram por construir uma memória e uma mitologia, valendo-se por exemplo dos rituais de entronização de seus mortos no “Panteón social” da SADAIC, erguido na Chacarita. Quando morreu Francisco Lomuto, em 1950, García Jiménez, poeta e autor de livros sobre tango e orador oficial nessas homenagens, disse que “en su hogar digno y respetable se le ofrecían los caminos de la Universidad con sus títulos sonoros. Pancho los desdeñó. Otra sonoridad le atraía. Quiso ser simplemente músico y simplemente, sí, porque quiso ser músico para el pueblo”.⁸⁸² De maneira análoga, ao morrer Manzi, diria Castillo: “tal vez la Facultad fuera un pretexto para hurgar una ciencia que no necesitaba”.⁸⁸³

Esta, a marca dessa memória identitária: a ênfase no caráter popular e intuitivo dos *tangueros*, como reiteração de uma identidade social. Um discurso largamente disseminado, componente da cultura *tanguera*, muito anterior ao peronismo, ressoando o antiintelectualismo de Scalabrini Ortiz, mas que se ajustaria perfeitamente bem à prédica de Perón e Evita. Ou eles é que souberam ajustar-se ao modelo... O modelo da “llegada”, daquele que vem debaixo, de uma origem simples, situada nos bairros proletários, e triunfa após um longo esforço. Canaro, enriquecido pelo tango, era o exemplo vivo dessa trajetória. E Gardel, o exemplo morto, uma referência poderosa na mitologia urbana de Buenos Aires. Em 1936, enquanto a cidade aguardava a chegada de

⁸⁸² *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XVI, n. 62, dez. 1950-nov. 1951.

⁸⁸³ *Idem*.

seus restos, *La Canción Moderna* alimentava o sonho da ascensão social, indagando-se “¿Por qué amaba tanto el pueblo a Carlos Gardel?”:

*El porteño amaba a este muchacho, porque fué el primero que vino desde las calles de tierra y las esquinas alumbradas con el humilde farolito desterrado del centro, a las calles lujosamente iluminadas y a los escenarios vedados entonces al tango, para cantar el sentimiento del humilde barrio porteño, la congoja del criollo apretujado entre el pechazo del suburbio de la ciudad y la guiñada de los fogones enredados [...] del campo. [...] Cumplió la revancha del humilde sobre el poderoso, mostrándole su dolor y sus ensueños, y haciéndolo sentir, aunque ficticiamente, la melancolía de sus vidas limpias y complicadas a la vez.*⁸⁸⁴

O “primeiro” não fora Gardel, mas pouco importa. O que importava mesmo, é que não fosse o último. A vitória de Perón, em fevereiro de 1946, antecedida pela atuação na Secretaría de Trabajo y Previsión, e pela aprovação, pelo regime militar, em apoio à sua candidatura, de uma vantajosa legislação trabalhista, pareciam realizar o sonho da “llegada”. Eleito com o apoio dos sindicatos e do Partido Laborista, o novo governo aumentava as expectativas dos trabalhadores, e, como diz Félix Luna, “no es de extrañar, entonces, que algunos sectores obreros pretendieran avanzar un tramo más sobre el camino recorrido”, elevando o número de greves na Capital Federal, de 47 em 1945, afetando 50 mil trabalhadores, a 142, no ano seguinte, envolvendo 335 mil.⁸⁸⁵ Dentre as 142 greves, realizadas no primeiro ano do governo, contava-se a dos músicos.

É um tema ausente das muitas “histórias do tango”, mas que esquentou o inverno de Buenos Aires em 1946. Após as reivindicações dos técnicos de rádio, dos locutores e dos profissionais de radioteatro, terem sido atendidas sob intermediação da Secretaría de Trabajo y Previsión, os músicos tentaram fazer valer sua interpretação da legislação trabalhista recém decretada, quanto ao pagamento dos salários mínimos, dos adicionais de fim de ano e das contribuições previdenciárias.⁸⁸⁶ A lei previa que as empresas contratantes arcassem com esses custos. Para as emissoras de rádio, os diretores das orquestras eram responsáveis pela contratação dos músicos. E como um relatório recente do governo demonstrava a grave situação econômico-financeira em

⁸⁸⁴ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano IX, n. 413, 15 fev. 1936.

⁸⁸⁵ LUNA, F. *Perón y su tiempo*, op. cit., p. 63. Ver también DOYON, L. La formación del sindicalismo peronista, op. cit., p. 372.

⁸⁸⁶ *Radiolandia*. Buenos Aires, n. 963, 31 ago. 1946, e n. 964, 7 set. 1946.

que se encontravam essas empresas, justificavam-se, dizendo que, se atendidas as reivindicações, quebrariam. Reconheciam que os músicos ganhavam mal, mas alegavam que pagavam fortunas aos diretores, e que aqueles deveriam dirigir as cobranças a estes. De fato, nos últimos anos, diretores como Canaro, Lomuto, Fresedo, De Caro, D'Arienzo, Troilo e tantos outros, amealharam fortunas, não compartilhadas pelos integrantes das orquestras. Os diretores recusavam-se a se reconhecer como empresários, e a fazer justiça social com seus próprios bolsos. Contavam com a solidariedade dos demais músicos na interpretação da lei, embora em assembleia estes reconhecessem que “un puñado de músicos gozan de buena paga”, enquanto “la inmensa mayoría de los mismos, tienen sueldos insignificantes”.⁸⁸⁷ Como Perón defendera quando secretário que era preciso organizar-se, e direcionar os pleitos laborais de forma coletiva e ordenada, os músicos, unificados na Asociación del Profesorado Orquestal, APO, tendo como assessor de Acción Social Directa a Julio De Caro, partiram para o confronto com a Asociación de Radiodifusión Argentina, ADRA.

Ante o impasse, romperam as negociações, e, respaldados pela adesão da Federación del Espectáculo Público, que congregava outros sindicatos e profissionais do setor, locutores, atores, técnicos, etc., entraram em greve no princípio de setembro, num domingo à noite, horário nobre, em que as famílias se reuniam para ouvir e dançar ao som da programação dedicada ao “repertorioailable”. As emissoras estavam obrigadas ao máximo de 30% de música gravada na programação, e, para não descumprirem a norma, sofrendo sanções, foram obrigadas a se conectarem com a Radio del Estado, cujas transmissões de caráter “solemne” não atraíam os ouvintes. E como as emissoras estavam conectadas em redes espalhadas pelo interior do país, o impacto da “comunidad organizada” dos músicos foi sentido nacionalmente. O secretário do Trabalho ouviu as partes, e ordenou o fim da greve, enquanto se aguardasse a deliberação, mas os músicos não cederam, e radicalizaram, estendendo a paralisação a todos os seus espaços de atuação em Buenos Aires, cafés, confeitarias, bares, cabarés, teatros, salões de baile: “la ciudad se queda de pronto sin música, como no sea de discos. Pero los discos no son atracción. Y el panorama se torna más y más pesado”.⁸⁸⁸

O alcance do movimento baseava-se na unidade obtida com a fusão entre a APO e a ADEMA, Asociación de Músicos de la Argentina, consolidada por decreto

⁸⁸⁷ *Radiolandia*. Buenos Aires, n. 965, 14 set. 1946.

⁸⁸⁸ *Radiolandia*. Buenos Aires, n. 966, 21 set. 1946.

presidencial em junho de 1946.⁸⁸⁹ Contudo, a presidência do Sindicato Argentino de Músicos, SADEM, de fundação recente e sob a influência peronista, atuou para quebrar essa unidade, ao comunicar que os “beneficios deben ser obtenidos por las vías legales respectivas”, e defendendo o respeito às autoridades como “una obligación que no puede eludirse”.⁸⁹⁰ Ato contínuo, metade de seus associados, que integravam também a APO, repudiam o comunicado, enquanto a Federación del Espectáculo Público solicita à CGT intervenção no SADEM. Enquanto isso, a ADRA denuncia que os músicos impedem os colegas de se apresentarem no trabalho, o que revelava defecções no movimento, ao passo que o mesmo ganhava a adesão moral da SADAIC e a adesão à greve dos autores de teatro, dos locutores esportivos e a solidariedade dos jogadores profissionais, que passam a fazer paralisações de um minuto durante todas as partidas de futebol. Nas ruas, protestos, piquetes e prisões.

Os músicos esperavam confiantes a resposta a um telegrama enviado diretamente ao presidente Perón, que não os atendeu, enquanto o secretário de Trabalho decretava a ilegalidade da greve. Ao mesmo tempo, a Dirección de Radiodifusión, valendo-se da regulamentação vigente para o setor, decretou a caducidade de todas as licenças concedidas pelo órgão para atuação de profissionais no rádio, abrindo campo para uma série de expurgos, que terminariam por quebrar a força sindical do setor.⁸⁹¹ Sintomaticamente, no ano seguinte à greve, 1947, a Secretaría de Trabajo y Previsión contribuiria para o esvaziamento da APO, ao conceder “personería gremial” ao SADEM, distinção que implicava a condição de ser a única associação autorizada a negociar convênios de trabalho.⁸⁹²

Quase 20 anos depois, desgostoso com o desenlace, o principal porta-voz dos grevistas, Julio De Caro, retrataria a si mesmo como uma das vítimas do conflito e das represálias que se seguiram: a greve “me acarrearía entonces, aunque no oficialmente pero, triste realidad, el veto absoluto de mi actuación artística, extendiéndose a mis composiciones”.⁸⁹³ Se bem que “este círculo de hierro pudo

⁸⁸⁹ Conforme documentação reproduzida em DE CARO, Julio. *El tango en mis recuerdos: su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión, [1965], p. 119-123.

⁸⁹⁰ *Radiolandia*. Buenos Aires, n. 966, 21 set. 1946.

⁸⁹¹ *Radiolandia*. Buenos Aires, n. 967, 28 set. 1946. Ver também o noticiário sobre a greve e a reprodução de comunicados e posicionamentos em *La Prensa*. Buenos Aires, 8-20 set. 1946.

⁸⁹² MITTELMAN, Mario A. *Laburantes de la música: apuntes de su historia sindical*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Departamento La Ciudad del Tango, 2003, p. 38. Enfatizando o papel do SADEM na defesa dos interesses dos músicos, este autor omite a greve de 1946. Sobre o significado da “personería gremial”, ver DOYON, Louise. *La formación del sindicalismo peronista*, op. cit., p. 370.

⁸⁹³ DE CARO, J. *El tango en mis recuerdos*, op. cit., p. 118.

quebrarse, merced a la actitud valiente de algunos colegas e incondicional adhesión del público”, De Caro decidió dissolver sua orquestra, voltando a atuar apenas em ocasiões especiais.⁸⁹⁴ Sinalizando o alcance da situação, num raro comentário sobre o caso, ainda que sem mencionar a greve, Gobello chega a indagar se “debió haber muerto el tango [...] cuando las leyes laborales impidieron prácticamente la formación de nuevas orquestas?”⁸⁹⁵

Derrotados na luta econômica, logo no início do governo Perón, pouco depois, porém, os *tangueros* teriam melhor resultado na dimensão simbólica, isto é, na já longa luta contra as restrições às letras de tango. Diferentemente dos grevistas de 1946, os dirigentes da SADAIC, ao solicitarem a Perón uma audiência, para tratarem da censura, seriam prontamente atendidos. Como resultado das instruções para a radiodifusão, definidas pelo decreto de maio de 1946, os autores, simpatizassem ou não com a política peronista, seguiam tendo problemas com a censura. Mas, agora, os que simpatizassem, poderiam contar com um canal, para tentar contornar as dificuldades.

A julgar pelos biógrafos de Discépolo, um dos casos mais rumorosos de censura nessa nova fase foi o de seu *Cafetín de Buenos Aires*. Composto em 1948, em parceria com Mariano Mores, e gravado por Troilo com a voz de Edmundo Rivero, no mesmo ano, cairia em desgraça no ano seguinte. Discépolo completava 20 anos como vítima da “depuração”. Em 1929, antes do golpe militar e da censura, a marinha era responsável pelo controle das emissões de rádio, por ser este um instrumento de comunicação militar, antes de seu uso difundido associado ao entretenimento e à comunicação social. Segundo Galasso, naquele ano foi vedada a veiculação de *Chorra!*, *Qué Vachaché* e *Esta noche me emborracho*, provocando o protesto do autor pelas páginas do jornal *La Época*, em defesa das palavras que usou: “yo utilizo las que me gustan por su sabor rotundo, pictórico o dulce. Las hay amplias, curvas, melosas, dolientes. Y a mi país, cosmopolita y babilónico, manoseándolas a diario, las entiende y yo las preciso, las enlace lleno de alegría”.⁸⁹⁶ Sintomaticamente, as biografias de Discépolo escritas por Galasso, e pela dupla Ferrer-Sierra, tão prolixas na identificação dos vínculos do poeta e “filósofo popular” com o peronismo, omitem a nova censura de que foi alvo, com a proibição a *Cafetín de Buenos Aires*, em 1949, já sob o governo

⁸⁹⁴ *Idem*, p. 119 e p. 125-6.

⁸⁹⁵ GOBELLO, José. *La deslupanarización del tango*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1995, p. 21.

⁸⁹⁶ Citado por GALASSO, N. *Discépolo y su época*, op. cit., p. 63.

Perón. Sergio Pujol, ao contrário, chega a conjecturar se essa não teria sido a razão pela qual o autor não voltou a concluir nem estrear nenhuma outra composição, tendo deixado três tangos incompletos, os quais seriam terminados depois de sua morte pelos irmãos Virgilio e Homero Expósito e por Cátulo Castillo.⁸⁹⁷

Cafetín de Buenos Aires reflete experiências da juventude, numa apologia aos cafés da cidade, e é também uma reflexão melancólica sobre seu papel na sociabilidade do homem *porteño*.⁸⁹⁸ A solidão e o café tinham sido objeto de um tango de Manzi e Malerba, *Mi taza de café*, de 1943 – “la tarde está muriendo detrás de la vidriera / y pienso mientras tomo mi taza de café” –, e voltariam em *Solo y espera*, poema de Horacio Ferrer, de 1967: “Y, al fondo a la derecha de la gente, / mi taza de café era una letrina / donde flotaba yo, grotescamente”.⁸⁹⁹

Tanto os poemas de Manzi e Ferrer quanto o de Discépolo podem ser interpretados em sua relação intertextual com o ensaio de Scalabrini Ortiz. A releitura de Discépolo talvez seja a interpretação mais fiel do mito criado em torno daquele “Hombre de Corrientes y Esmeralda”, “que está solo y espera”. Situando seu personagem arquetípico num café de Buenos Aires, o ensaísta escrevera que “allí está con un camarada en el fortín de la amistad”.⁹⁰⁰ E Discépolo replica: “me diste en oro un puñado de amigos / que son los mismos que alientan mis horas”.

Para Scalabrini, “allí está seguro [...]. Fuera del reducto amistoso, la vida dañina ralea la dignidad y el número de los hombres, pero allí dentro es inofensiva”.⁹⁰¹ De forma análoga, Discépolo associa o acolhimento desse “reducto amistoso” ao aconchego materno: “sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja”. Com a prolixidade da prosa literária e mitogenética, Scalabrini pinta a cena:

El café rebosa... las mujeres están excluidas de esa grey. Son hombres que hablan poco y en voz baja, como si bisbisearan un rezongo. Suena un tango, la densidad del silencio se intensifica. Cesan los rumores y los

⁸⁹⁷ PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 356.

⁸⁹⁸ Sobre o papel dos cafés na sociabilidade portenha, ver TRONCOSO, Oscar A. Las nuevas formas del ocio. In: ROMERO, J.L., ROMERO, L.A. *Buenos Aires*, op. cit., p. 286; e GAYOL, Sandra. Ambitos de sociabilidad en Buenos Aires: despachos de bebidas y cafés, 1860-1900. *Anuario IEHS*. Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro. Tandil. 8, 1993, p. 257-273.

⁸⁹⁹ FERRER, Horacio. *Romancero canyengue: versos lunfas y grotescos*. 2. ed. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 63.

⁹⁰⁰ SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*, op. cit., p. 115.

⁹⁰¹ *Idem*, p. 116.

*ruidos. Todos callan. El café es un templo de atrición. Los hombres encorvan ligeramente sus testas y distraen sus ojos en el borde de la taza en que desprenden la ceniza de los cigarrillos. Meditan. Están ensimismados. Hurgan sus días irreconciliablemente distanciados de la realidad. Divagan. En su fantasía moldean sus vidas como una miga de pan. La desunen, la reconstruyen, la llenan de perspectivas. Son artistas sin otras materias plásticas que sus propias existencias. Sueñan. Es una decepción más que se infiltra en sus ánimos. Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la aventura.*⁹⁰²

E na concisão poética, Discépolo ecoa:

*Sobre tus mesas que nunca preguntan
lloré una tarde el primer desengaño,
nací a las penas,
bebí a mis años
y me entregué sin luchar.*

Apesar da riqueza imagética do poema, Discépolo usara termos e tocara em temas proibidos. O poeta se refere à mãe como “vieja”, mas estava proibido dizer “vieja”. Também menciona “timba”, jogo, mas era proibido mencionar essa prática. Naqueles anos peronistas, em que “la Argentina era una fiesta”, também estava proibido ser pessimista, e Discépolo cantava: “y me entregué sin luchar”. O todo-poderoso Raúl Apold, o ex-cronista esportivo erguido à função de Secretario de Prensa y Difusión da presidência, vetou o poema. A estreiteza burocrática da censura e do oficialismo, que não deixavam espaço ao livre pensamento e à criação, não foi capaz de perceber a transição operada por Discépolo entre o protesto de *Cambalache* e o desencanto existencial de *Cafetín de Buenos Aires*.

A SADAIC reagiria mais uma vez aos excessos da censura, em reiteradas correspondências e entrevistas com as autoridades responsáveis pelo controle das comunicações. Dentre as alegações, apontava-se a falta de sentido da censura, pois “ese mismo público adquiere los discos fonográficos que se graban profusamente con las letras desterradas de la radio”.⁹⁰³ De fato, a proibição restringia-se à difusão por rádio, não sendo vedado gravar nem cantar as letras proibidas nos cabarés, teatros, etc. Sem

⁹⁰² *Idem*, p. 73.

⁹⁰³ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XIII, n. 59, jan.-jun. 1949, p. 40-46.

resultado, decidiu-se enviar uma petição diretamente ao presidente da República, datada de 24 de março de 1949, solicitando uma audiência. Prontamente, no dia seguinte, Perón recebia uma comissão da SADAIC integrada por seu presidente e vice, Canaro e Manzi, além de outros dez nomes, entre compositores e autores. Três dias depois, a mesma comissão encontrou-se com o Director de Radiodifusión, e obteve a liberação de vinte e cinco letras. O autor de *Historia de SADAIC*, Jesús Martínez Moirón, narra que na reunião com Perón, este, ao ser apresentado a Alberto Vacarezza, que fora roubado dias antes, fato noticiado pelos jornais, teria dito ao célebre autor teatral, em sonoro lunfardo: “– Don Alberto... me enteré que los otros días lo *afanaron* en el *bondi!*” Todos teriam rido, e compreendido que a censura estava tacitamente abolida.⁹⁰⁴ A anedota é pitoresca, apesar de o autor do livro afirmar que a mesma lhe foi narrada por Discépolo, que não esteve presente à reunião...

O ator conhecera Perón no Chile nos anos 30, e acabaria amigo dele e de Evita, e simpatizante do governo. Pode tê-los ouvido expressar-se muitas vezes em argentinismos não aprovados pela Academia. Os críticos de Perón, aliás, reconheciam neste uma afinidade de espírito com o que lhes parecia “chabacano” ou “guarango” nas letras de tango. Destacando isso, Daniel James comenta sua capacidade de se comunicar com as multidões de trabalhadores, e observa “su habilidad para utilizar esa afinidad con el fin de establecer un nexo con su público”.⁹⁰⁵ Menciona como exemplo o discurso à multidão na Plaza de Mayo em 17 de outubro de 1945. Já ao final, em uma nota emotiva, disse Perón: “por eso hace poco les dije que los abrazaba como abrazaría a mi madre. Porque ustedes han tenido los mismos dolores y los mismos pensamientos que mi pobre *vieja* habrá sentido en esos días”. Os dois episódios – descontada a possível fantasia de Discépolo a respeito, mas fruto do que ele reconhecia como crível – revelam o descompasso entre a própria prática linguística de Perón, e o zelo com que se aplicava o “Manual de Instrucciones”, reforçando o absurdo da situação. Mas há um detalhe que escapa à análise do historiador britânico, embora a reforce: o autor reconhece na referência à mãe um tema comum às letras de tango e ao padrão de sensibilidade expresso na cultura popular, mas não observa que, além do tema, também a linguagem empregada é significativa. Ao se referir à própria mãe como “*vieja*”, Perón negava a

⁹⁰⁴ MARTÍNEZ MOIRÓN, Jesús. *El mundo de los autores*: incluye la historia de SADAIC. Buenos Aires: Sampedro, 1971, p. 439.

⁹⁰⁵ JAMES, Daniel. *Resistencia e integración*: el peronismo y la clase trabajadora argentina: 1946-1976. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 37. Este episódio já foi comentado no capítulo I.

proibição, comportando-se como um transgressor da norma. Falando a “linguagem do povo”, marcava o distanciamento tático ao regime ditatorial, sob cujas bênçãos construíra seu capital político, e reafirmava a identificação com as “massas” populares.

Na reunião com os representantes da SADAIC, após ouvir as ponderações de Manzi, Perón teria feito elogios aos autores e compositores argentinos, e se manifestado “totalmente contrario a ese tipo de censura, prometiendo solemnemente ocuparse del asunto para lograr una difusión liberal de toda letra cantable, dentro claro está, de los límites de lo correcto”.⁹⁰⁶ A crer no relato, a resposta evasiva de Perón – que queria dizer com “dentro de los límites de lo *correcto*?” – é coerente com o fato de que até 1953, nada se fez oficialmente, e nenhuma normativa foi revogada ou revista. Só então, coincidindo com a publicação de *Lunfardía*, de José Gobello, uma lei de radiodifusão aprovada pelo legislativo, Lei nº 14.241, de 13 de outubro, deixaria de mencionar a proscricção da fala popular.

O problema persistiria nos anos seguintes ao encontro dos *tangueros* com Perón, tanto que, em 1952, a própria SADAIC formaria uma Comisión de Asuntos Artísticos, para avaliar as letras, e sua diretoria, então presidida por Cátulo Castillo, “resolvió salir a la palestra, no considerando ni administrando las obras que no guardan un mínimo exigible de compostura idiomática o conceptual”.⁹⁰⁷ Em reconhecimento, o Director de Radiodifusión congratula-se com a instituição, e observa que a fiscalização dos programas de rádio “no constituyó en momento alguno un régimen de censura drástico y severo”, mas que, ao contrário, “la obra de depuración realizada en cumplimiento de normas legales y reglamentares existentes”, tinha como objetivo “evitar la divulgación de aquellas expresiones que por su contenido o forma resultaban contrarias a los preceptos básicos que informan la universalidad y instantaneidad de la radio”.⁹⁰⁸ Não houve censura, apenas depuração... As representações políticas, às vezes, funcionam “igual que en la vidriera de los cambalaches”: a sociedade de autores sustenta a censura, enquanto o governo encena a democracia.

A versão dada ao episódio da reunião entre representantes da SADAIC e o presidente da República confirma a descrição de Pablo Ciria quanto à “capacidad receptiva” de Perón: “uno de los rasgos más salientes de Perón como orador, charlista o

⁹⁰⁶ MARTÍNEZ MOIRÓN, Jesús. *El mundo de los autores*, op. cit., p. 439.

⁹⁰⁷ *Revista de la SADAIC*. Buenos Aires, ano XVII, n. 64, dez. 1953, p. 41.

⁹⁰⁸ Transcrito em *Revista de la Sadaic*. Buenos Aires, ano XVII, n. 64, dez. 1953, p. 41.

entrevistado fue siempre la capacidad de absorción de información y la devolución de dicha información procesada al auditorio o interlocutor de turno”.⁹⁰⁹ Ao que parece, Perón valeu-se do expediente habitual, transmitindo afinidade e segurança aos interlocutores, e inclusive atendendo à solicitação, mas por meio do emaranhado de ordens e contraordens extraoficiais, como as que vedavam o acesso ao trabalho a artistas não peronistas, sem que ninguém assumisse a responsabilidade pela proibição formal. E ainda deve ter lucrado politicamente, se considerarmos a publicidade dada ao caso. Em maio de 1949, mais de um mês depois da reunião, *Noticias Gráficas* convidava Discépolo a opinar sobre as restrições a seu tango. Refletindo o oficialismo da comunicação comandada pelo mesmo Apold que proibira a letra, o jornal dizia inicialmente que o autor “no integró la delegación que fue recibida por el primer magistrado, pero pone grandes esperanzas en la intervención comprensiva del General Perón para derribar vallas artificiales entre el pueblo y su canción”.⁹¹⁰

Ofendido na palavra, Discépolo a defendeu: “hay cosas que sólo se puede decir de un modo. Cambien el tono y harán el ridículo, por demasiado solemnes, por excesivamente correctos”. Respondeu à crítica de pessimismo: “pero yo no inventé la realidad que refleja”. E provocou o censor: “¿Cómo me van a negar que muchos porteños sólo han tenido por mucho tiempo al café como meta de sus vidas?”⁹¹¹ Ao situar no passado o desencanto retratado em seu tango, Discépolo marcava uma diferença entre os velhos tempos e a “Nueva Argentina” peronista, tema que logo exploraria a favor do governo.

Em 1951, na campanha pela reeleição de Perón, Raúl Apold convidou Discépolo a participar de uma série de programas em que artistas manifestavam apoio ao governo: “pienso y digo lo que pienso”. Discépolo tentou recusar, mas acabou aceitando, e terminou reescrevendo os roteiros, emprestando seu “enorme talento” à concretização de uma série que totalizaria 39 falas, nomeando as conquistas sociais e políticas do peronismo, frente às duras condições de trabalho, aos *conventillos*, à degradação da mulher, às eleições fraudulentas, e outras mazelas atribuídas à velha ordem política e social. Percorre um roteiro irresistível, desde a primeira transmissão, em que repisa a comparação com os tempos antigos, afirmando que “lo que ellos nos

⁹⁰⁹ CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983, p. 302.

⁹¹⁰ *Noticias Gráficas*. Buenos Aires, 13 maio 1949, citado por VARDARO, A. *La censura radial...*, op. cit., p. 45.

⁹¹¹ Citado por PUJOL, S. *Discépolo*, op. cit., p. 355-356.

prometieron ayer sin dárnoslo, se cumple hoy: llega un Gobierno que toma las promesas en serio y las realiza”, até a última, às vésperas da eleição, em que nomeia o casal presidencial: “yo no lo inventé a Perón ni a Eva Perón ni a su doctrina. Los trajo, en su defensa, un pueblo a quien vos y los tuyos habían enterrado en un largo camino de miseria”.⁹¹² No 13º programa da série, rebate a carta de um anônimo “Mordisquito”, que lhe escrevera, criticando o governo. Criativo e habilidoso, Discépolo transformou o anônimo opositor em um símbolo dos “contreras”, e passou a dirigir as falas a esse personagem entre real e fictício. Com o sarcasmo e a criatividade verbal que eram sua marca, eficazes do ponto de vista persuasivo, atraía multidões à escuta do rádio, todas as noites, para o ouvirem desqualificar os adversários de Perón com o bordão “¡a mí no me la vas a contar!”

Os textos eram também publicados em *Noticias Gráficas*, e seriam reunidos em um volume, reeditado recentemente. Prefaciando a nova edição, Gustavo Varela entende que “entre Discépolo y Mordisquito, el universo queda completo, uno es el reverso ideológico del otro, y entonces todos los oyentes tienen un lugar en sus diálogos, de un lado o del otro, ambos bajo la misma forma expresiva”, uma vez que aquele que fala e o simbólico opositor “habitan el lenguaje de la misma manera”.⁹¹³ Pois é justamente o fato de “habitarem a linguagem da mesma maneira” que impede chamar de “diálogo” a algo que não passa de um monólogo conduzido pela destreza autoral e interpretativa de Discépolo, trabalhando sobre um roteiro pré-estabelecido pela máquina de propaganda oficialista. Por esta mesma razão, ainda que o aparato de propaganda assegurasse a difusão das conquistas do governo, e Perón triunfasse nas eleições em novembro, o poeta viveria seu inferno pessoal, promovido por aqueles que consideravam uma injustiça um “diálogo” em que “Mordisquito” nunca era convidado a falar. Embora aclamado por populares nas ruas, Discépolo amargaria a hostilidade de amigos e desconhecidos, em variadas formas de ataque: interpelações verbais, amigos atravessando a rua para não o cumprimentar, cartas e telefonemas anônimos, um jantar em sua homenagem e a plateia do teatro em que atuava esvaziados, uma cusparada ao chão, um pacote com fezes...⁹¹⁴ Afundado na depressão, recolhido ao silêncio, e sem comer, morreria na antevéspera de Natal daquele ano. Mas não perdera o sarcasmo. Em

⁹¹² DISCÉPOLO, Enrique Santos. *¿A mí me la vas a contar?* Discursos a Mordisquito. La Plata: Terramar, 2009, p. 21 e 99.

⁹¹³ VARELA, Gustavo. La incomodidad de ser peronista. In: DISCÉPOLO, E. S. *¿A mí me la vas a contar?*, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹⁴ Ver GALASSO, N. *Discépolo y su época*, *op. cit.*, p. 168.

uma de suas últimas tiradas, recolhida por Tania, sua mulher, diria: “pronto las inyecciones me las van a dar en el sobretodo”.⁹¹⁵ Seu corpo seria velado na sede da SADAIC, na presença de Perón e Eva, que foram se despedir do amigo, e dali seguiria para o “Panteón” da sociedade.

Mas talvez a grande homenagem viesse depois, e na forma em que o ator e autor tão bem se expressara: um tango. Composto por Troilo e Castillo, em 1960, para uma reencenação de *Caramelos Surtidos*, espetáculo teatral de autoria de Discépolo, *Desencuentro* era um tango nitidamente *discepoliano*, fiel à estética do desencanto: “Estás desorientado y no sabés / que ‘trole’ hay que tomar para seguir”. Está ali o “homem de bem” traído pelas circunstâncias e pelos circunstantes: “Quisiste con ternura, y el amor / te devoró de atrás hasta el riñón”. E está o “desayuno”, que leva o personagem a oscilar entre o sarcasmo e a revolta, a querer desistir dos princípios mais caros, ou sucumbir ao suicídio:

*Creíste en la honradez
y en la moral...
¡qué estupidez!
Por eso en tu total
fracaso de vivir,
ni el tiro del final
te va a salir.*

Castillo já havia provado o tema do suicídio mesclado ao álcool e às penas de amor em *La Última Curda*, ressoando o desencanto *discepoliano* no verso: “La vida es una herida absurda”. O poeta o diz, em confissão, ao bandoneón, cuja sonoridade rouca simboliza tanto a voz quanto a vida gastas por álcool e desilusão:

*Lastima, bandoneón,
mi corazón
tu ronca maldición maleva...
tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo*

⁹¹⁵ TANIA, *Discepolín y yo*, *op. cit.*, p. 106. O caso, e o desfecho fatal a ele atribuído, são narrados por GALASSO, N. *Discépolo y su época*, *op. cit.*, p. 161-180; e por PUJOL, S. *Discépolo*, *op. cit.*, p. 366-394, mas omitido pela biografia escrita por Ferrer e Sierra. Na segunda edição, porém, Ferrer agregaria um capítulo referente a “Mordisquito”, propondo uma curiosa e pouco crível justificativa cristã para a adesão de Discépolo à causa peronista.

*donde el barro se subleva.
Yá sé, no me digás, ¡tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz,
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión...*

*Contame tu condena,
decime tu fracaso.
¿No ves la pena que me ha herido?
Y hablame simplemente
de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
¡Ya sé que me hace daño!
¡Yo sé que te lastimo
llorando mi sermón de vino!
Pero, es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
y busca en un licor que aturda
la curda que al final termine la función,
corriéndole un telón al corazón.*

Composto em 1956, também com Troilo, há quem leia neste tango o lamento do peronista frustrado, e as penas choradas não seriam pelo amor perdido, mas pelo governo deposto.⁹¹⁶ Mas entendê-lo assim, seria superinterpretação. Castillo não foge às temáticas clássicas do tango, e a melancolia expressa aí não é maior nem menor do que a que já habitava outros tantos tangos, mesmo durante o governo Perón. A “curda” – o afogar-se no álcool – e a confissão dirigida ao bandoneón, por exemplo, são análogas ao que diz Manzi, em *Che, Bandoneón*, de 1948:

*Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.*

Além da coincidência temática, há uma coincidência musical nessas composições de Troilo. Em ambos, o compositor obtém enorme expressividade, valendo-se de cromatismos descendentes que reforçam o *pathos* melancólico:

⁹¹⁶ Ver HORVATH, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 83.

Cortame tu condena, decime tu fracaso i no ves la pena que me ha herido

y hablame simplemente de aquel amor ausente tras un reñazo del ol-vi-do

La Última Curda, início do estribilho.

- neón, hoy es noche de fandan-go y puedo confesarte la verdad co-pa-con, pa-pa-pa-pa

tango embaldado en la la-cura del al-coholy la mar-gu-ra. Bando-neón, pa-ra que nombra

Che, Bandoneón, início do estribilho.

Além disso, ambos estão em ré menor. Entrevistado pelo poeta Julián Centeya em 1965, o bandoneonista diria: “el tono de la gente triste es el re menor”.⁹¹⁷ De fato, há muitos tangos em ré menor. Além do possível apelo a um “afeto” próprio à tonalidade, vale notar a comodidade que possibilita: o som mais grave do teclado direito do bandoneón é um lá, a quinta de ré, convidando ao movimento cadencial de dominante-tônica (lá-ré), o famigerado “chan-chan” com que terminam os tangos...

A expressividade melancólica desses tangos me lembra a observação de Alberto Ciria, de que “los autores de tango peronistas ponían su peronismo en la vida como funcionarios de entidades gremiales, propagandistas y burócratas culturales”, mas não em seus tangos, cuja ênfase não era o presente da “Nueva Argentina” peronista em construção, mas o lamento por um passado situado na periferia de Buenos Aires.⁹¹⁸ É o caso de *Sur*, de Manzi, de 1948, e *Patio Mío*, de Castillo, de 1951, escritos em plena

⁹¹⁷ CENTEYA, Julián. El bandoneón mayor de Buenos Aires. In: *La historia del tango*. Vol. 16: Aníbal Troilo. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1999 [1980], p. 3013.

⁹¹⁸ CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983, p. 253-55.

euforia peronista, mas que seguem a mesma linha de *Barrio de Tango*, de 1942, y *Tinta Roja*, de 1941, dos respectivos autores. São textos que reivindicam uma identidade social e geográfica, popular e *arrabalera*, para o próprio tango, e representam ao mesmo tempo uma leitura sobre o passado, fixando suas origens naqueles bairros povoados por imigrantes e seus filhos, entre proletários e pertencentes às classes médias. Mas não deixam de olhar também para o presente. Ao abandonarem os temas clássicos da *milonguita* e do *compadrito*, apresentam-se “modernos”, saudosistas sim, mas em dia com a Argentina dos anos 40: “malevos que ya no son”, diz Castillo em *Tinta Roja*.

Buscar o peronismo nos tangos seria demasiado redutor. Mais vale encontrar os tangos no peronismo. Na minha leitura, o fato de esses tangos não apresentarem uma visão otimista, parecendo destoar da “festa peronista”, não os afasta totalmente do peronismo. Vejo-os como parte da afirmação identitária dos *tangueros* como sujeitos sociais, dotados de consciência, demandas e estratégias próprias. A ação política e simbólica faz com que a cultura *tanguera* e a cultura política peronista possam convergir sobre algumas temáticas: a identidade social, o trabalho como valor, a “raiz” popular, o protesto e a reação a um mundo em crise. A “lágrima de ron” que “lleva hasta el hondo bajo fondo, donde el barro se subleva”, de que fala Castillo em *La Última Curda*, ressoa e reafirma essa marca identitária, que aponta um sentimento de mal-estar e alimenta a revolta contra as condições do mundo. A “sublevação do barro” está na raiz do fenômeno peronista, a menos que se insista em o interpretar apenas pelo registro da manipulação das “massas” informes e disponíveis. A ação política de muitos *tangueros*, sua adesão consciente, por convicção ou por senso de oportunidade, indica isso. A reiteração dos temas me parece a reiteração da própria identidade popular. E mostra também um peculiar apego dos *tangueros*, decerto não de todos, mas de alguns de seus poetas mais significativos, a um sentimento de crise. É sempre a mesma estética do desencanto, com que Sergio Pujol qualifica a poética de Discépolo, e que tomei ampliadamente, para apontar uma forma de reação à crise da modernidade. E a crise não se limita à conjuntura de 1952-55 ou à de 1929-1930. A crise não está no tango, nem o tango está ou esteve em crise. Antes disso, são os sujeitos sociais que percebem as transformações sociais como crise e fazem do tango uma vivência dessa mesma crise.

Discépolo fala a “Mordisquito”



Fonte: PRIORE, Oscar del. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*.
Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 104.

DA CRISE ÀS IDENTIDADES

IV – *Recuerdo*

“La Guardia Nueva”

¡Corrientes, por la noche!

Mientras las otras calles honestas duermen para despertarse a las seis de la mañana, Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos [...]. Bajo estas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas [...] pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de ‘jazz-band’. [...] Calle única, calle absurda, calle linda. Calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos y a todos los fracasos [...]. Calle de las rusas, de las francesas, de las criollas que dejaron demasiado pronto el hogar para ir a correr la juerga tras de un malevito; calle de tango, de ensueño [...]; calle que al amanecer se azulea y oscurece porque la vida sólo es posible al resplandor artificial de los azules de metileno, de los verdes de sulfato de cobre, de los amarillos de ácido pícrico que inyectan una locura de pirotecnia y celos.

Roberto Arlt, *Corrientes, por la noche*, 1929.⁹¹⁹

Eran jóvenes, bellas y francesas en su mayoría. No eran prostitutas, al menos no lo eran en el sentido deliberado de la palabra. Eran mujeres de la noche. Desde fines del siglo pasado habían llegado a Buenos Aires muchas francesas. Después vino la guerra, la cosa se cortó, y volvieron a llegar a partir del 18 y 19. Lo gracioso es que después salían casándose con estancieros y gente muy importante... Eran chicas muy lindas y llamaban la atención. Además venían, conscientes o no, con toda una cultura a sus espaldas. Claro que aquí tenían muy buenas competidoras: las milongueritas criollas. Aclaremos que éstas no eran mujeres marginales, sino más bien chicas de hogares humildes que subían socialmente a través del tango. Eran contratadas básicamente para eso: bailar tangos. Porque ¿quién no bailaba en ese entonces?

Enrique Cadícamo, [1992].⁹²⁰

A “escuela decareana”

Em Buenos Aires, nos anos vinte, vive-se o resultado do processo de modernização acelerada, marcado pelo crescimento urbano e pelo afluxo imigratório, e que conformou uma cidade cosmopolita, sintonizada com as novidades do mundo. Uma espécie de interseção entre Paris e Nova York, passando ainda por Hollywood, na mistura entre a moda dos cabarés de inspiração francesa e as crescentes indústrias

⁹¹⁹ ARLT, Roberto. *Corrientes, por la noche*. *El Mundo*, 26 mar. 1929. In: *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 43-47.

⁹²⁰ CADÍCAMO, Enrique. [Depoimento.] In: PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994, p. 270-271.

culturais, do disco e do cinema. Enquanto uma França recém-saída da catástrofe da Grande Guerra tenta recuperar o prestígio como tradicional pólo irradiador de bens culturais, e uma Inglaterra vitoriosa mas enfraquecida esforça-se por recuperar a liderança econômica anterior a 1914, o dinamismo norte-americano avança rumo à imposição de sua hegemonia econômica, política e cultural sobre o Ocidente. Os argentinos continuam exportando carnes e cereais para os britânicos, mas cresce a pauta de importações dos EUA: automóveis, maquinário têxtil, derivados do petróleo, e, claro, os produtos da indústria cultural. O pós-guerra traz também sinais de tensão no ar. Na Alemanha derrotada, a revolução é abafada; na Rússia soviética e na Itália fascista encaminham-se novos projetos de sociedade e novas pautas culturais: revolução naquela, contra-revolução nesta.

Na Argentina, os conflitos sociais acirram-se na cidade e no campo: na Semana Trágica, de 1919, uma greve de trabalhadores do setor naval, estratégico para a economia de exportação, termina em violentos confrontos com a polícia e milícias de extrema-direita formadas para espantar os fantasmas da revolução. Na Patagônia, em 1922, cerca de mil trabalhadores rurais são assassinados pelas forças militares que deveriam reconduzir à tranquilidade uma comunidade também agitada por reivindicações de cunho social.

Superada a crise de reconversão das economias à normalidade em tempos de paz, e esconjurados os fantasmas, da guerra, da crise e da revolução, entre 1924 e 1929, a elite argentina desfruta da alta dos preços da carne e dos cereais nos mercados internacionais. Os benefícios chegam a ser sentidos também pela experiência concreta de ascensão social, pela melhoria dos salários no período e pela expansão de Buenos Aires em novos bairros que permitem a muitos filhos e netos de imigrantes o acesso à casa própria, desafogando famílias antes comprimidas na aviltante experiência dos *conventillos* e casas de inquilinato.⁹²¹ Apesar das oscilações registradas na economia no período, Juan Manuel Palacio observa que, “considerado em forma comparativa, [...]”

⁹²¹ Entre 1919 e 1929, o percentual de moradores nos insalubres *conventillos* reduz-se de 8,9% para 4%, acompanhando a expansão dos novos bairros, do transporte coletivo e dos créditos para aquisição de lotes e construção da casa própria. Ver RIGOTTI, Ana María. La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional. In: FALCÓN, Ricardo (org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 283-322 (Nueva historia argentina, t. VI).

durante los años veinte, el país crece más que los Estados Unidos, Canadá o Australia”.⁹²²

1922 a 1928 são os anos do governo de Marcelo Torcuato de Alvear, presidente eleito pela Unión Cívica Radical, afinado com as elites agrárias e chefe da facção “antipersonalista”, crítica em relação ao estilo político de Yrigoyen, que governara o país entre 1916 e 1922, e retornaria ao cargo em 1928. A prosperidade econômica e o prestígio político de Alvear junto às elites tradicionais conformam uma conjuntura favorável a que o país viva também seus “anos loucos”, como se convencionou chamar a década. Pela intensidade da vida noturna, Buenos Aires parecia uma festa. Coincidindo com a ascensão dos radicais ao poder, a expansão das indústrias culturais e de entretenimento abre espaços para o tango, tocado ao vivo nos cabarés, teatros, cafés e cinemas, gravado em discos e ainda difundido pelo rádio.

Referindo-se à época, as “histórias do tango” registrarão transformações nas formas instrumentais e a invenção do *tango-canción* como marcas de uma nova fase estilística – a “guardia nueva” – marcada também pela “ascensão”, em contraste com a imagem de “decadência” fixada para os anos 30, a “década infame”. Mesmo dividindo espaços com as formas dançantes do jazz, como o *fox-trot* e o *shimmy*, para os *tangueros*, o sucesso comercial implicará tanto a estabilização e a profissionalização dos conjuntos musicais quanto o enriquecimento e a projeção, inclusive internacional, de alguns de seus nomes, como Francisco Canaro e Carlos Gardel.

Como diz Sergio Pujol, referindo-se à década de 20, em seu estudo sobre a *Historia del Baile*, “todo parece arreglado para que la sociedad se entregue alegremente al frenesí del baile. Y así sucede, sin que por ello se decrete el fin de los problemas de la gente”.⁹²³ A sensação geral de crescimento não elimina as contradições sociais, e os cabarés da zona central de Buenos Aires conformam o âmbito ideal para os refinados representantes de uma elite que se diverte, mas que “al salir del cabaret, encuentran una nena pidiendo pan”.⁹²⁴ Para a música e os músicos, porém, a década

⁹²² Para uma apreciação da prosperidade econômica argentina dos anos vinte, ver PALACIO, Juan Manuel. La antesala de lo peor: la economía argentina entre 1914 y 1930. In: FALCÓN, R. (org.) *Idem*, p. 101-150. O autor chama atenção para a especificidade do período, situado entre duas crises, a do estancamento das trocas internacionais pela Guerra de 1914 e a depressão de 1929.

⁹²³ PUJOL, Sergio. *Historia del baile: de la milonga a la disco*. 2ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011, p. 85.

⁹²⁴ BYRÓN, Silvestre. Los años veinte. In: *La historia del tango*. Vol. 6: Los años veinte. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 833. Implicitamente, o autor cita o tango de Romero e Jovés, *Buenos Aires*, de 1923:

amplia espaços, pois o cabaré “ofrece trabajo, convoca tanto a los distraídos como a los atentos al tango y, siempre que se pueda bailar, tolera ciertas audacias orquestales”.⁹²⁵ Segundo Pujol, os cabarés “no son espacios muy grandes, y están casi siempre atiborrados de personas y cosas, con los que suelen dar la sensación de concentración y movimiento”, ao mesmo tempo em que funcionam como parte da conexão entre a capital argentina e o mundo: “ostentan nombres magníficos, a veces un tanto exóticos, siempre extranjerizantes”.⁹²⁶

No Abdullah Club, aberto em 1922, no subsolo da nova e luxuosa Galería Güemes da *calle* Florida, é possível ouvir e dançar ao sexteto de Osvaldo Fresedo, que logo deixaria o posto, substituído pelo conjunto dirigido por Juan Carlos Cobián. Após apresentar-se com sucesso no Salón L’Aiglon da mesma *calle* Florida, nos bailes de carnaval de 1924, o sexteto de Julio De Caro inaugura o Vogue’s Club, no bairro da Recoleta, nova denominação para o Palais de Glace, antes destinado à patinação no gelo, e onde o tango já encontrara acolhida na década anterior, com as orquestras pioneiras de Canaro e Firpo. Na noite de natal daquele mesmo ano de 1924, De Caro inaugura também o palco do Chantecler, na Paraná, entre Corrientes e Lavalle. No novo Armenonville, na Figueroa Alcorta, segue Roberto Firpo. E no Tabarís, na *calle* Corrientes, os já clássicos Canaro e Arolas cedem espaço aos novatos Carlos Marcucci e Elvino Vardaro, no mesmo palco em que se apresenta também Maurice Chevalier, de passagem pela cidade.

Energizados pela febre dançante, pelo champagne francês, pela cocaína, pelo sexo fácil, pelas redes de prostituição, os cabarés são também o destino dos visitantes ilustres, completando a conexão internacional. O salão e a cozinha francesa do Tabarís servirão a Luigi Pirandello e ao jovem aviador ainda não tão famoso Antoine de Saint-Exupéry, ao marajá de Kapurthala e ao príncipe de Gales. Em 1925, a protocolar recepção de gala ao futuro rei da Inglaterra teve lugar no Ciro’s Club, nova denominação do Vogue’s, num baile “amenizado” pelo sexteto de Julio De Caro. Conta-se que o amigável e nada protocolar príncipe sentiu-se tão atraído por *Buen Amigo*, tango de Julio De Caro, que chegou a arriscar algumas de suas notas ao

“Y a la salida de la milonga / se oye una nena pidiendo pan, / por algo es que en el gotán / siempre solloza una pena”. “Gotán” é forma *vésrica* (*al revés*) de tango.

⁹²⁵ PUJOL, S. *Historia del baile*, op. cit., p. 98.

⁹²⁶ *Idem.*, p. 99.

bandoneón.⁹²⁷ Diante de tanto entusiasmo, o presidente Alvear, ele também um entusiasta do tango, proporcionou ainda ao príncipe e futuro rei Eduardo VIII uma noitada ao som do duo Gardel-Razzano.⁹²⁸

O novo presidente da República parece afinado com a nova onda cultural, na interseção entre a “alta cultura” tradicional e as músicas populares urbanas em ascensão. Casa-se com uma cantora de ópera – a prestigiada soprano portuguesa Regina Pacini –, mas é um aficionado de Carlos Gardel, e deleita-se com os novos tangos da década. Alvear servira como embaixador argentino em Paris, onde dançava o tango no cabaré El Garrón, frequentado pelos argentinos que lá viviam. Na viagem de retorno, para assumir a presidência, trouxe no navio a orquestra de Manuel Pizarro, que animava as noites do cabaré parisiense.⁹²⁹ Em 1926, o sexteto de Julio De Caro gravaria *Guardia Vieja*, tango composto pelo violinista e diretor do conjunto e dedicado ao presidente. O título da composição sugere a passagem do tempo na própria história do tango, pois se já havia uma “guardia vieja”, haveria de haver também uma “guardia nueva”. Aos poucos, consolida-se a ideia de que há uma nova tendência de composição e sobretudo de interpretação do tango, representativa de um novo *status* social, e que terá no próprio De Caro um de seus mais festejados instauradores. *Guardia Vieja*, o tango, sugere os “compadritos de andar hamacado” e o contexto prostibulário associado à dança em suas origens: na gravação de 1926, apesar de instrumental, há um diálogo jocoso representando uma cena de iniciação, em que um tipo diz “uy, mama, tengo miedo”, ao que a “mama” responde: “viene, cuco, viene”. Picardia e irreverência são os signos com que De Caro simboliza os primeiros tempos do tango, e ao mesmo tempo marca um estilo compositivo, rítmico e apoiado sobre o chamado *tango-milonga*, por oposição ao melódico e sentimental *tango-romanza* e seu equivalente cantado, o *tango-canción*, e cuja linha evolutiva levaria a Pugliese e Piazzolla.^{11bis}

⁹²⁷ Ver SIERRA, Luis Adolfo. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1075. Sobre os cabarés, ver também PUJOL, S., *La historia del baile*, op. cit., p. 99-101; BYRÓN, Silvestre. Los años veinte. In: *La historia del tango*. Vol. 6: Los años veinte. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 815-842; e os respectivos verbetes em FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. Tomos II e III. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980.

⁹²⁸ Ver COLLIER, Simon. *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. 3. ed. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2003, p. 75-76.

⁹²⁹ Narrado por Enrique Cadícamo em depoimento a PUJOL, S. *La historia del baile*, op. cit., p. 274.

^{11bis} Disponível em *Julio De Caro y su sexteto: 1924-1928: “Todo Corazón”*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1996.

O cabaré em Buenos Aires



Jardim do Armenonville

Fonte: DEL PRIORE, Oscar. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*.
Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 47.



Tango no cabaré em 1924

Fonte: PUJOL, Sergio. *Historia del baile: de la milonga a la disco*. 2ª ed.
Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011, p. 102.

Mas nem só de cabarés vivem os *tangueros* dos anos 20. Numa Buenos Aires que progressivamente se assume como “la ciudad del tango”, as já habituais orquestras de tango instrumental e os intérpretes do novo *tango-canción* valem-se de espaços tradicionais como teatros e cafés, além dos cabarés mais antigos, ao mesmo tempo em que encontram novos espaços, como os recém-criados clubes de bairro e as salas de cinema mudo. E novos mecanismos de difusão, como o incipiente rádio e sobretudo a gravação, cujo mercado expande-se enormemente na década.⁹³⁰

Ricardo Cicerchia, em sua *Historia de la vida privada en la Argentina*, comentando as inovações trazidas pela modernidade, no arco que leva do final do século XIX à década de 1920, observa que “las tecnologías de comunicación ordenaban para la modernidad un mundo de objetos, rituales y comunidades”.⁹³¹ Assim, o tango está por toda parte, como objeto corporificado nas mercadorias que o sustentam, sob a forma da partitura para piano ou do disco para reprodução mecânica e logo elétrica, e como ritual comunitário, seja na vertente dança, em salões, academias e cabarés, seja na vertente música, pela escuta atenta não só ao vivo, mas também por intermédio das gravações. Rememorando aqueles tempos, José Barcia traduz essa experiência mediada pelas novas tecnologias, narrando uma noitada entre amigos num café:

Julio De Caro, al frente de su famoso sexteto típico, había grabado a fines de 1926 el tango Recuerdo, compuesto en 1924 por un músico de nombre Osvaldo Pugliese, acerca de quien carecíamos de toda referencia. El disco llegó al café de [la calle] Bernardo de Irigoyen y la vicrolera se apresuró a colocarlo en el aparato como regalo de una primicia. Apenas sonaron las primeras notas, el silencio se hizo como por ensalmo y no creo caer en hipérbole si afirmo que se lo escuchó con unción. Cuando se apagaron los acordes, reanudándose el bullicio en el salón, un parroquiano le dio recado al mozo:

*– Che, gallego, preguntale a la rubia como se llama ese tango. Es bárbaro...*⁹³²

O “recuerdo” pessoal mescla-se à memória coletiva, ao enquadramento construído pela tradição narrativa em torno da história do tango. Seriam os historiadores do tango identificados à vanguarda que se encarregariam de fixar a composição de

⁹³⁰ Sobre a expansão do mercado fonográfico na Argentina dos anos 20 e seu papel mediador na difusão e aceitação do tango, ver PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires*, op. cit., p. 169-185.

⁹³¹ CICERCHIA, Ricardo. *Historia de la vida privada en la Argentina: desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*. vol. II. Buenos Aires: Troquel, 2001, p. 99.

⁹³² BARCIA, José. *Recuerdo*. In: *La historia del tango*. Vol. 14: Osvaldo Pugliese. Buenos Aires: Corregidor, 1979, p. 2552. Trata-se da reprodução de um relato originalmente publicado em 1969.

Osvaldo Pugliese como um marco temporal, indicando uma renovação estilística. Para Horacio Ferrer, “podría hablar-se, con toda justicia, de obras antes y después de *Recuerdo*, de instrumentistas, antes y después de *Recuerdo*”.⁹³³ Para o poeta-historiador, “en el proceso de la transformación creadora de nuestra música popular esa obra determinó – en razón de su original desarrollo y su novedosa estructura para la época de su aparición, 1925 – un nuevo orden de cosas”.⁹³⁴ Em outra oportunidade, Ferrer reforçaria a avaliação de que *Recuerdo* “postuló novedades de concepción y de desarrollo temático que habrían de convertirlo en un auténtico punto de referencia histórica”.⁹³⁵ A mesma ideia é partilhada por Luis Sierra, para quem a composição de Pugliese “es modelo de originalidad creadora como concepción estructural”, a qual “tuvo la virtud de abrir nuevas perspectivas en la composición, dentro de una modalidad que conserva intactos los atractivos estéticos que tanto conmovieron el ambiente musical del tango a su hora”.⁹³⁶ A jornalista, radialista e pesquisadora do tango Nélide Rouchetto, em biografia publicada no volume da *Historia del Tango* dedicado a Pugliese, reforça o símbolo: “por lo original del desarrollo temático y la riqueza melódica y su impecable estructura este tango es *La Cumparsita* de los músicos. Aníbal Troilo dijo alguna vez que el tango que le hubiera gustado componer era *Recuerdo*”.⁹³⁷ Por aí, vê-se que a exaltação não fica apenas por conta dos memorialistas. Em 1976, relembando os 50 anos daquela “histórica” gravação, Julio De Caro dirá que:

*Recuerdo marcó un camino en la composición del tango. Encierra un concepto moderno en su estructura armónica, en el imprevisto desarrollo de su línea melódica, en los colores de su sonido, en el acierto de los cambios de tonalidades, en los oportunos arpegiados, en la originalidad de su variación. Una de las obras de arte de nuestro tango que habrá de perdurar para siempre.*⁹³⁸

⁹³³ FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. [2ª ed.] Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 44. [1960]

⁹³⁴ *Idem*, p. 43-44. Por 1925, Ferrer deve estar se referindo à difusão do tango, composto no ano anterior.

⁹³⁵ FERRER, H. *Recuerdo*. In: *El libro del tango*, op. cit., tomo III, p. 881.

⁹³⁶ SIERRA, Luis Adolfo. Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango. In: *La historia del tango*. Vol. 14: Osvaldo Pugliese, op. cit., p. 2471.

⁹³⁷ ROUCHETTO, Nélide. Osvaldo Pugliese, su trayectoria. In: *La historia del tango*. Vol. 14: Osvaldo Pugliese, op. cit., p. 2500.

⁹³⁸ DE CARO, Julio. [Depoimento.] In: *Todo es Historia*, out. 1976; citado por SIERRA, L. Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango, op. cit., p. 2473. O mesmo trecho é citado também por DEL PRIORE, Oscar. *Osvaldo Pugliese: una vida en el tango*. Buenos Aires: Losada, 2008, p. 35.

Dentre as falas registradas, a que dá menos ênfase a seu caráter inovador é a do próprio Pugliese, em 1963, quando entrevistado pelo radialista e investigador do tango Oscar del Priore, autor de uma biografia recente do compositor: “yo puedo hablar muy poco del tango *Recuerdo* por cuanto fue una expresión espontánea. En realidad yo, en aquel entonces, ni me planteaba siquiera si la obra era adelantada o no”.⁹³⁹

Quando compôs *Recuerdo*, Osvaldo Pugliese (1905-1995) contava dezenove anos. Vivia com a família de ascendência italiana em Villa Crespo, então “un barrio de guapos y trabajadores”.⁹⁴⁰ Ali mesmo nascera seu vínculo com a música e com o tango, pelas mãos do pai, “un hombre humilde que trabajaba de cortador de calzado”, e “intercalaba un poco el trabajo de obrero” com a função de flautista num daqueles quartetos típicos da época pioneira do tango: “un músico de barrio para amenizar bautismos, casamientos, bailes de patio, salones, en fin, toda la gama de diversiones de la época”.⁹⁴¹ Pelos anos de 1911 ou 1912, o pai passaria à venda de pasto e forragem aos animais de tração empregados no transporte urbano, e, mais tarde, ao comércio de música. O jovem Osvaldo, por sua vez, foi *canillita* (jornaleiro), *lustrabotas* e aprendiz de tipógrafo, antes de começar a vida profissional no tango, aos 15 anos, tocando piano num café, a quatro pesos por dia, que entregava à mãe, operária têxtil, contribuindo assim à modesta renda da família, então vivendo em um *conventillo*.⁹⁴² Paralelamente ao trabalho, ia desenvolvendo o aprendizado sistemático do instrumento e também de harmonia, e como decorrência de sua dedicação aos estudos, em 1921, Pugliese já integrava a orquestra da bandoneonista Paquita Bernardo, também de Villa Crespo, com quem atuava no palco do prestigiado café Domínguez, na Corrientes, frequentado por aficionados e por músicos de tango. Pouco depois, deixaria o posto, para atuar no cinema mudo, então um importante espaço de aprendizado e treinamento para um pianista em formação, pela variedade do repertório que era necessário dominar.

Pugliese costumava contar que as primeiras notas de *Recuerdo* lhe vieram à cabeça em 1922, nas longas viagens de bonde entre Villa Crespo e o café

⁹³⁹ DEL PRIORE, O. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 36.

⁹⁴⁰ ROUCHETTO, N. Osvaldo Pugliese, su trayectoria, *op. cit.*, p. 2496.

⁹⁴¹ PUGLIESE, Osvaldo. [Depoimento.] In: LIMA QUINTANA, Hamlet. *Osvaldo Pugliese*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2009, p. 16.

⁹⁴² A memória um tanto nebulosa construída em torno de quem seria depois um afamado militante comunista carrega nas tintas na descrição da família proletária, e não esclarece bem as contradições entre um pai com recursos para comprar um piano pelo desejo de ver o filho tornar-se um grande músico, e uma família de pai, mãe e três filhos que se muda de uma casa com piano a um *conventillo*. Ver ROUCHETTO, N. Osvaldo Pugliese, su trayectoria, *op. cit.*, p. 2495; e também os fragmentos do depoimento do compositor transcritos por LIMA QUINTANA, H. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 15-41.

localizado no centro da cidade, e tratava de anotar o que podia, pois ainda não dominava completamente a escrita musical, tendo-o retomado e concluído somente dois anos depois.⁹⁴³ A estreia coube ao trio de um primo, e depois o tango integraria o repertório do conjunto liderado pelo bandoneonista Enrique Pollet, com quem Pugliese passara a atuar no café ABC, em Villa Crespo: “una vez por semana venía al ABC Pedro Laurenz, que era amigo de Pollet. Escuchó *Recuerdo* y lo pidió para llevárselo a Julio De Caro quien, un tiempo después, lo grabó”.⁹⁴⁴ *Recuerdo* recebeu versos de Eduardo Moreno, estreados por Luis Díaz acompanhado pelo sexteto de Julio De Caro no cinema Real, antes de ser gravado na versão instrumental, no final de 1926. Neste mesmo ano, a versão cantada, foi gravada por Rosita Montemar com a Orquesta Típica Víctor.⁹⁴⁵ Logo seria tocado também pela orquestra de Anselmo Aieta, no concorrido café Germinal da *calle* Corrientes, e dois anos depois seria gravado em Paris pela orquestra Bianco-Bachicha, dirigida por dois argentinos residentes na Europa, Eduardo Bianco e Juan Bautista Deambrogio “Bachicha”.⁹⁴⁶

O sucesso de *Recuerdo* contribuía para abrir as portas ao compositor. Do café ABC, o conjunto de Pollet passaria a um café mais central, onde o bandoneonista Pedro Maffia, que acabara de deixar o sexteto de Julio De Caro, iria buscá-lo para integrar um novo sexteto, firmando a carreira do pianista entre jovens instrumentistas que depois estariam entre os mais prestigiados músicos de tango. Em 1929, Pugliese formaria um sexteto com o violinista Elvino Vardaro, contando também com o violino de Alfredo Gobbi, os bandoneones de Troilo e Ciriaco Ortiz e Luis Adesso no contrabaixo. Em 1934, seria a vez de Pedro Laurenz deixar De Caro, e contar com o piano de Pugliese em nova formação. Finalmente, em 1939, o pianista formaria orquestra própria, com a qual seguiria, ainda que com modificações, até sua morte, em 1995, numa trajetória só interrompida pelas prisões e proibições de trabalhar que lhe valeram a militância comunista, desde sua filiação ao partido em 1936.

Dessa orquestra formada em 1939, dirá Sierra que “constituye la culminación estilística de un fundamental concepto de tango instrumental [...] que

⁹⁴³ PUGLIESE, Osvaldo. [Depoimento.] In: PUGLIESE, Lucela Delma (Beba). *Osvaldo Pugliese: testimonios de una vida*. Buenos Aires: JVE, 2009, p. 38.

⁹⁴⁴ PUGLIESE, O. [Depoimento.] In: LIMA QUINTANA, H. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 36.

⁹⁴⁵ ROUCHETTO, N. Osvaldo Pugliese, su trayectoria, *op. cit.*, p. 2498.

⁹⁴⁶ DEL PRIORE, O. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 34 e 36.

arranca desde los tiempos iniciales de la señera escuela decareana”.⁹⁴⁷ Pugliese compartilha a opinião sobre essa filiação, mas sempre referindo-se ao próprio trabalho com menos ênfase: “yo parto de esa corriente. [...] Y a partir de allí me fui desarrollando en las distintas fuentes de trabajo y fui incorporando cosas que, para mucha gente, son nuevas, pero para mí sólo un tango más que he compuesto”.⁹⁴⁸ Ouvir as primeiras gravações daquela orquestra, feitas para o selo Odeón entre 1943 e 1945, mostra um Pugliese absolutamente “decareano”, não só pelo estilo, mas também pelo repertório, que conta vários títulos de De Caro, Laurenz e Maffia.⁹⁴⁹ Ressaltando a raiz rítmica, fundada no *tango-milonga*, que apoia os conjuntos tanto de Julio De Caro quanto de Pugliese, e que se traduz melhor em tangos instrumentais, vale lembrar que, apesar da versão cantada, *Recuerdo* seria mais difundido como tango instrumental. O próprio compositor, que o registrou em diferentes oportunidades, somente em 1966, gravou a letra, pela voz de Jorge Maciel, logo retomando a versão instrumental nas apresentações da orquestra.

Essa ideia de uma filiação que vincula o estilo compositivo e interpretativo de Pugliese ao de Julio De Caro, e que permitirá aos autores de “histórias do tango” falarem em “escuela decareana”, me leva a localizar aí um princípio identitário, que rege as escolhas dos compositores e intérpretes, e também a memória construída sobre seu papel na história do tango. Uma identidade construída em torno da ideia de renovação ou superação técnico-estilística, base para que autores como Sierra e Ferrer defendam um tango moderno ou de vanguarda, “evolucionado” em relação a tendências “tradicionalistas”.⁹⁵⁰ E essa identidade, entendo, estaria corporificada na definição de determinados *gestos* compositivos e interpretativos, compondo um código nem sempre escrito na partitura, mas compartilhado pelos músicos detentores das chaves para sua leitura. Gestos, que por sua vez, vão além da mera escrita e da execução musical, implicando também novas posturas dos fruidores, seja como dançarinos, seja como ouvintes. Mas que também podem estar contidos pela escrita e pela interpretação, por meio da definição do arranjo instrumental, numa definição dada pelo diretor do

⁹⁴⁷ SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 147. [1966]

⁹⁴⁸ PUGLIESE, Osvaldo. [Entrevista a Amílcar Romero.] Osvaldo Pugliese: “apenas un laburante del tango”. *Crisis*. Buenos Aires, ano 4, n. 38, mai.-jun. 1976, p. 35.

⁹⁴⁹ Gravações disponíveis em *Osvaldo Pugliese: instrumentales inolvidables*. [Vol. 1]. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1997 (Reliquias).

⁹⁵⁰ Na mesma filiação estará inscrito Piazzolla, que reconhecia nos conjuntos de Julio De Caro e de Pugliese, além de outros, “aparentados”, as fontes para seu estilo compositivo e interpretativo.

conjunto e por seus arranjadores. A variedade dos novos estilos interpretativos responderia, então, à ampliação das oportunidades comerciais para o tango e à diversificação de espaços ocupados pelos diferentes conjuntos na cidade.

Assim, ao lembrar o primeiro trabalho como músico profissional, aos 15 anos de idade, como pianista de um trio de tango, Pugliese registra uma das principais inovações da chamada “escuela decareana”: “no había arreglos ni cosa que se le pareciera. El arreglo va a venir recién con De Caro, a partir del 24, del 25. Se puede decir que con él nace una profesión nueva: la del arreglador. Y con ella la necesidad de conocimientos técnicos, de saber música para dar formas nuevas”.⁹⁵¹ E esta seria a chave para a novidade de *Recuerdo*. É como se a composição viesse com o arranjo feito. Sua concepção já contemplaria o novo estilo que estava sendo firmado pelo sexteto de Julio De Caro. Nélica Rouchetto diz que “no se puede separar obra de ejecución. No se puede cambiar el tema; es una unidad que profundiza lo formal para iniciar su sentir desde el interior de su contenido”, e que “por eso cuando *Recuerdo* pasa los límites del café ABC, asombra. No se puede tocar de otra manera, no se puede improvisar sobre él, no hay fisuras, no es sólo un tema lineal”.⁹⁵²

Apesar de concebido em três seções como os antigos tangos da chamada “guardia vieja”, com duas seções de 16 compassos cada e um “trio” de 10 compassos, a partitura apresenta aspectos formais que o diferenciam, na segunda e terceira seções, nas quais se observa o caráter orquestral e a textura contrapontística da composição, como a pedir uma interpretação fiel ao texto. Nas interpretações dos primeiros conjuntos de tango, as melodias eram executadas em uníssono pelos instrumentos melódicos – flauta, violino e bandoneón – sem o aproveitamento das possibilidades de contraste tímbrico ou a criação de planos sonoros baseados nesse contraste. Oscar Del Priore observa a novidade quanto à segunda seção de *Recuerdo*, “con una bella melodía que recibe contestaciones, como un profundo diálogo”, e que “se ejecuta como si fuera una conversación entre bandoneones”.⁹⁵³

⁹⁵¹ PUGLIESE, O. [Entrevista a Amílcar Romero.] Osvaldo Pugliese: “apenas un laburante del tango”. *Crisis, op. cit.*, p. 34.

⁹⁵² ROUCHETTO, N. Osvaldo Pugliese, su trayectoria, *op. cit.*, p. 2499.

⁹⁵³ DEL PRIORE, O. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 35.



Trata-se de uma melodia escrita como baixo na partitura para piano,⁹⁵⁴ e executada nas gravações de Julio De Caro de 1926 e de Pugliese de 1944 pelo teclado esquerdo (grave) de um bandoneón, em alternância com descargas de arpejos ascendentes e desenhos melódicos pelo outro bandoneón, empregando o teclado direito (agudo), sugerindo o efeito dialogal, dramático, apontado por Del Priore. O diálogo melódico é ainda contrastado a uma base rítmica conduzida pelo piano e o contrabaixo e reforçada pelos violinos em *staccato*, que, em seguida, reiteram o efeito geral diversificado e contrastante da obra, ao atacarem o terceiro tema, ao mesmo tempo expressivo e rítmico. Para este, o autor indica uma “variación” melódica para bandoneón, a ser executada na repetição:



As “variaciones” de bandoneón, escritas em semicolcheias ou fusas, como é o caso dessa, sobre a mesma harmonia e até sobre a mesma melodia executada como contracanto, geralmente pelos violinos, como também ocorre em *Recuerdo*, seriam apontadas como uma novidade introduzida pelas novas formas interpretativas do tango, que exigiam maior técnica do intérprete. Tinham a função de gerar um clímax antes do desfecho do tango, resultando em um apelo afetivo aos ouvintes e dançarinos,

⁹⁵⁴ PUGLIESE, Osvaldo. *Recuerdo*. Gran tango argentino. Partitura para piano. Buenos Aires: Crismar © 1947.

cumprindo o sentido do que estou chamando de *gesto*, isto é, uma ação compositiva e interpretativa, demandando outra resposta gestual que lhe corresponda.

Segundo Rouchetto, “el tipo de variación integrada en *Recuerdo* tuvo buena influencia en otros repertorios, y el mejor exemplo es *Mal de amores* de Pedro Laurenz; no es casual que él mismo lo llevara al sexteto de De Caro”.⁹⁵⁵ Especula-se quanto à possibilidade de a variação de *Recuerdo* ter sido escrita originalmente por Pugliese ou ser o resultado das performances de Enrique Pollet.⁹⁵⁶ O fato é que Pugliese incorporou a variação à partitura, e a manteve nas gravações que fez com sua própria orquestra, assumindo-a com um caráter *obligato*. À diferença da gravação de Julio De Caro, que a apresenta duas vezes, na do compositor, é executada apenas uma vez, na única exposição do trio, ao final, assegurando o efeito de clímax proposto.

Respondendo a Del Priore na entrevista de 1963, esclarece que “esa fue una de las primeras grabaciones que hemos hecho en Odeón, sin más ni menos que tocar el tango tal cual cómo está escrito, sin ningún arreglo a la usanza de estos días”.⁹⁵⁷ A fala de Pugliese soma-se ao fato de que as gravações realizadas por De Caro em 1926 e por ele em 1944 são de modo geral muito próximas, confirmando a avaliação de que a composição já trazia a chave para a interpretação: ambas seriam a tradução fiel do texto escrito, e, portanto, caberia àquele texto o papel de marcar a passagem para uma nova fase na história do tango, incorporando à composição novas aspirações estéticas. O próprio Pugliese traduziu essa visão, ao dizer ter integrado “esa corriente de jóvenes que rompió la idea de que el tanguero es un *parrillero* o un tipo que rasca de oreja”.⁹⁵⁸ Por “parrillero”, o compositor refere-se à prática conhecida na cultura *tanguera* como “tocar a la parrilla”, de forma improvisada, sem arranjo prévio, tendo à mão apenas a versão editada ou manuscrita para piano, ou tocando “de ouvido”, isto é, de memória, sem necessidade de recorrer ao texto escrito, e realizando alternâncias previamente combinadas entre os instrumentos solistas e pequenas variações sobre as melodias dadas, sem nenhuma sofisticação harmônica.

⁹⁵⁵ ROUCHETTO, N. Osvaldo Pugliese, su trayectoria, *op. cit.*, p. 2500. De fato, a escuta da gravação desse tango de Laurenz pelo sexteto de Julio De Caro aponta a afinidade entre as duas variações. As referidas gravações de *Recuerdo* e *Mal de Amores* estão disponíveis em *Julio De Caro: 1926-1928*. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009 (Colección 78 RPM), e em *Julio De Caro y su sexteto: 1924-1928: “Todo Corazón”*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1996.

⁹⁵⁶ DEL PRIORE, O. *Osvaldo Pugliese, op. cit.*, p. 35.

⁹⁵⁷ *Idem*, p. 36.

⁹⁵⁸ PUGLIESE, O. [Entrevista a Amílcar Romero.] Osvaldo Pugliese: “apenas un laburante del tango”. *Crisis, op. cit.*, p. 35.

Assim, o novo estilo estaria caracterizado exatamente pelo apoio no conhecimento “acadêmico”, obtido mediante estudos formais de harmonia e contraponto, além do aperfeiçoamento na execução instrumental, que, uma vez transpostos à composição de novos tangos ou ao arranjo sobre o repertório tradicional, indicariam o que convencionalmente se chama de “jerarquización” do tango, coerente com sua “ascensão” aos ambientes aristocráticos. Referindo-se ao sexteto de Julio De Caro, Sierra dirá que “jerarquizó al tango en la doble dimensión del refinamiento artístico y del acceso a las posiciones sociales que le eran todavía esquivas”.⁹⁵⁹

O introito que apresentei sobre a sofisticação dos cabarés, além dos cinemas, cafés e teatros, pelos quais a difusão do tango se amplia na década de 1920, procurava indicar exatamente um novo contexto social como possível correlato da mudança estética promovida pela nova geração de compositores e intérpretes. Muitos dos novos músicos de tango eram filhos e netos de imigrantes, provenientes de famílias operárias, que, uma vez estabilizadas como “setores médios”, puderam lhes oferecer oportunidades de estudo e ascensão social, como o velho Adolfo Pugliese, ao presentear o filho com um piano, e matriculá-lo em um conservatório localizado naquele mesmo bairro operário de Villa Crespo. E vale dizer, nem tão operário assim, pois que em bairros como aquele trabalhadores manuais conviviam com famílias de maior renda. Tal realidade é o reverso da representação pessimista simbolizada pelo *Stéfano* de Armando Discépolo, e vincula-se àquela outra faceta da modernização, representada pela expansão da educação pública, do aquecimento do mercado editorial apoiado nos livros baratos e na ampliação da circulação de jornais e revistas. Um dado significativo, a explicar as mudanças na cultura popular urbana: ao final da década de 1920, o analfabetismo em Buenos Aires era de apenas 6,64%, um índice reduzido até para os padrões europeus.⁹⁶⁰ Mesmo sem desejar um sociologismo forçado, não é difícil concluir que a nova estética *tanguera* e as novidades operadas pela modernização e pela chegada dos radicais ao governo com a vitória eleitoral de Yrigoyen em 1916 seriam aspectos de um mesmo processo de mudanças sociais. Se, com Yrigoyen, a nova “classe média” parecia haver chegado ao paraíso, para os *tangueros*, o paradisíaco era o acesso

⁹⁵⁹ SIERRA, L. Julio De Caro. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1047.

⁹⁶⁰ ROSA, Claudia. La literatura argentina durante los gobiernos radicales. In: FALCÓN, R. (org.) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, *op. cit.*, p. 398. Sobre outros aspectos da transformação cultural da década, ver GUTIÉRREZ, Leandro, ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1995]; e KORN, Francis, ROMERO, Luis Alberto. (orgs.) *Buenos Aires entreguerras: la callada transformación: 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006.

aos ambientes sofisticados frequentados pelas elites endinheiradas que valoravam o tango como parte de seus rituais de luxo e prazer.

A crônica da formação do sexteto de Julio De Caro parece confirmar essa ideia: segundo Sierra, em 1923, o pianista Francisco De Caro, irmão de Julio, encontrou-se casualmente na rua com Ochoa, um “contratista”, espécie de produtor, que arregimentava orquestras para “fiestas de gran categoría social”, e que lhe propôs a formação de um conjunto de cinco ou seis músicos, a fim de atuar nas festas de fim de ano em residências aristocráticas, para o que seria oferecida “la elevadísima suma de ochocientos pesos por baile”.⁹⁶¹ Um tanto incrédulo com o valor, Francisco levou a proposta ao irmão, e, juntos, correram às *confiterías* da Galería Güemes, à cata dos bandoneonistas Pedro Maffia e Luis Petruccelli, que ali atuavam. Agregaram ainda o irmão mais novo, Emilio De Caro, como segundo violinista, e, logo depois de iniciarem as atuações, decidiram sacrificar um pouco da vultosa quantia, trazendo para o conjunto o contrabaixista de jazz, o negro Leopoldo Thompson, que tocara com Firpo e Canaro. Estava formado assim o mítico sexteto, que a princípio não levava o nome de nenhum dos integrantes como diretor, implicando a responsabilidade coletiva pela qualidade da performance, dado que também explicita algo sobre a nova estética proposta: a destreza técnica de todos os integrantes e a confecção de arranjos que valorizassem as diferenças dos timbres instrumentais, mediante a alternância das funções solistas ou o preenchimento dos “vazios” melódicos por intervenções do piano ou dos bandoneones.

Segundo Sierra, “las actuaciones en los palacios del barrio norte se cumplieron con gran suceso”, e para isso teria contribuído inclusive “la corrección en la indumentaria – sobrio *smoking* con camisa de pechera dura y cuello *palomita* – y la ejemplar conducta de los músicos”, consolidando “el prestigio del tango en los ambientes sociales distinguidos, donde todavía existían algunos recelos antes justificados”.⁹⁶² Das festas de fim de ano, o sexteto sairia para os já mencionados bailes de carnaval na *calle* Florida e para o Vogue’s Club na Recoleta. Os espaços ocupados

⁹⁶¹ SIERRA, L. Julio De Caro. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1063.

⁹⁶² *Idem*, p. 1064. De forma análoga, Noemí Ulla refere-se a Gardel: “el frac fue también el símbolo de su aceptación por la oligarquía, que Gardel no vaciló en afirmar, en acentuar, en afianzar en la medida en que el atuendo [...] formaba parte de un ritual que no empañaba su voz”. ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 79.

pelo conjunto e suas características musicais levam Sierra a afirmar que “eso es el tango de Julio De Caro, precisamente, el tango física y espiritualmente vestido de etiqueta”.⁹⁶³

A trajetória pessoal de Julio e Francisco ilustra a ascensão do tango rumo à aceitação social. Como Pugliese, os irmãos De Caro vinham de uma família de imigrantes. O pai, José De Caro, músico italiano, fundara um conservatório e negócio de partituras e instrumentos de música no bairro de San Telmo. Ao contrário de Adolfo Pugliese, cujo vínculo com a música popular servira de estímulo ao filho, *don* José “mantenía una marcada aversión por la música popular”, idealizando para seus filhos um futuro artístico como “músicos en serio”, porém “la manifiesta inclinación hacia el tango de Francisco y Julio pudo más que la prohibición paterna”.⁹⁶⁴ Aos 18 anos, em 1917, Julio iniciou-se no conjunto do bandoneonista Ricardo Brignolo, atuando logo depois no de Eduardo Arolas. O pai não teve dúvidas: expulsou o filho de casa. Francisco, mais velho, já havia tomado por sua conta o caminho da rua, abandonando o lar paterno, para seguir a vocação *tanguera*. O prestígio alcançado pelos jovens músicos nos anos 20 marcava assim uma dupla conquista, familiar e social.

Fiel à interpretação “nacional” e “popular” da história do tango, Horacio Ferrer desvia o foco da aristocratização, afirmando o protagonismo dos próprios músicos, enquanto representantes de sua “classe” social, na condução das mudanças: “los fundamentales cambios operados en el tango entonces fueron consecuencia de una razón sustancialmente humana: *las clases populares adquirieron conciencia de propiedad sobre su música*”.⁹⁶⁵ É como decorrência disto que o poeta destaca o “papel del estudio musical y de la evolución técnica en la transformación del tango”, título de uma seção de seu livro de 1960.⁹⁶⁶ Ferrer entende que, por um lado, “el músico necesitó capacitarse técnicamente para que le fuera factible demostrar una manera propia de sentir su música”, e por outro, “el desarrollo natural, la aspiración espontánea de perfeccionamiento, la libre competencia profesional y la enseñanza metodizada aceptaron y echaron a andar los resortes expresionales”.⁹⁶⁷ Mas a “consciência de classe” que Ferrer apresenta como fator explicativo em defesa do caráter popular do tango será instabilizada pelas análises baseadas em evidências que apontam em “renovadores” como Julio De Caro a aspiração por se identificar aos ambientes

⁹⁶³ SIERRA, L. Julio De Caro. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1047.

⁹⁶⁴ *Idem*, p. 1049.

⁹⁶⁵ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, *op.cit.*, p. 66 (grifado no original).

⁹⁶⁶ *Idem*, p. 76-7. Remeto o leitor à análise do livro de Ferrer que apresentei no capítulo I.

⁹⁶⁷ *Idem*, p. 76.

aristocráticos que frequentam, como se à aristocracia da linhagem, da propriedade rural e do dinheiro, iguallassem a aristocracia de uma expressão artística refinada, aprendida em lições de conservatório e na experimentação exercida naqueles próprios ambientes boêmios. Não seria esse o sentido da nova “roupagem” com que se veste o tango?

Apenas a postura humilde de Pugliese poderia confirmar a leitura de Ferrer: o compositor de *Recuerdo* dedicara a obra a seus amigos do modesto Café de la Chancha, de Villa Crespo, onde iniciara seu trajeto como músico profissional.⁹⁶⁸ Mas que dizer da dedicatória de Julio De Caro ao aristocrático presidente Alvear, em seu tango *Guardia Vieja*?

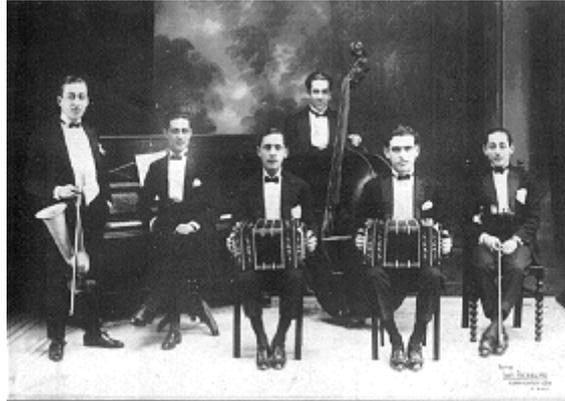
Efeito semelhante teria a dedicatória de *A Pan y Agua*, de Juan Carlos Cobián, composto em 1919: “a mi querido amigo, el célebre concertista de piano Numa Rossotti”. Cobián, outro nome listado entre os renovadores, e alcunhado como “el aristócrata del tango”, estudou dos 11 aos 16 anos, entre 1907 e 1912, na sucursal do Conservatório Williams de Bahía Blanca. Ali, foi aluno de Rossotti, também diretor do Conservatório, que estudou em Paris, com Vincent D’Indy, que foi aluno de César Franck. Os músicos de tango também sabiam exhibir suas linhagens... José Gobello dirá que Cobián recebeu de Rossotti “algo más que conocimientos técnicos; recibió cierto delicado buen gusto que, sin duda, se nutriría reciprocamente con las veleidades aristocratizantes del joven tanguista”, observando que “no hay que culparlo demasiado por esas veleidades, pues sólo la aristocracia – capaz de sentirse igualmente cómoda en un cabaret y en un palco del Colón – parecía disfrutar realmente sus composiciones”.⁹⁶⁹ Também Sierra registra sua atuação “en *reuniones privadas* de la gente distinguida, que seguía siendo el medio de su mayor predilección para cierta rumbosa forma de vida”, justificando essa predileção pelo fato de que “en esos ambientes era donde mejor se valoraba la muy depurada modalidad musical de su refinado espíritu artístico”.⁹⁷⁰ A marca aristocrática do compositor e pianista, “el Chopin del tango”, como lhe chama Enrique Cadícamo, é descrita por este seu amigo e biógrafo e também o poeta que poria versos em vários de seus tangos, ao registrar sua passagem pelo aristocrático Abdullah Club da *calle Florida*, em 1923:

⁹⁶⁸ Ver PUGLIESE, O. [Depoimento.] In: LIMA QUINTANA, H. *Osvlado Pugliese, op. cit.*, p. 29.

⁹⁶⁹ GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 172.

⁹⁷⁰ SIERRA, L. Cobián, el gran renovador. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1024.

O tango de *smoking*



O sexteto de Julio De Caro: Julio De Caro, Francisco De Caro, Pedro Maffia, Enrique Kraus, Pedro Laurenz, Emilio De Caro



Juan Carlos Cobián
Fonte: DEL PRIORE, Oscar. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 86.

O tango de *smoking*



Canaro e seu Quinteto Pirincho, de 1916
Fonte: CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*.
Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 71.



A elegância fotográfica de Carlos Gardel
Fonte: DEL PRIORE, Oscar. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial,
1999, p. 78.

*Las sagradas vacas gordas habían llegado felizmente para este bohemio de sangre azul. Le entraban importantes sumas de dinero que empleaba para embellecer, con muebles y objetos de arte, su departamento. Trajes y smokings cortados por las mejores tijeras de Buenos Aires, camisas de seda y corbatas importadas de Brighton, guantes, galera y todo cuanto ahora le exigía su vida mundana. Su frivolidad no le hacía escatimar gastos. Eran días dichosos de prosperidad. Períodos de comodidad material aunque su imprevisión le hacía imposible conservar la menor suma de reserva.*⁹⁷¹

También Matamoro, em *La Ciudad del Tango*, de 1969, explica as transformações do tango por seu consumo pelas elites, ao dizer que, “así como el radicalismo aceptó el acuerdo y se convirtió en un partido liberal, el tango aceptó el adecentamiento y dejó la orilla, perdiendo su hermetismo primitivo”, e assim “la oligarquía inventó un tango para su consumo privativo”.⁹⁷² Em tão rara quanto fugaz ressonância das leituras sociológicas, Gobello, em 1976, se permitirá dizer que “el proceso de refinamiento iniciado por Cobián, por De Caro y por Fresedo había sido una respuesta al llamamiento de la aristocracia”.⁹⁷³

Outro autor que toma os novos contextos de produção como responsáveis pela transformação do tango é Eduardo Stilman. Mas trata-se de uma voz que destoa da exaltação às inovações estilísticas da “guardia nueva”. Escrevendo sua *Historia del Tango*, em 1965, atribui as novidades à profissionalização dos músicos e à comercialização da música popular. Entende que a cobrança de direitos de autor, a expansão das grandes empresas gravadoras e editoras e do público consumidor “hicieron de la música porteña un filón inexplorado, una prometedora fuente de ingresos para músicos de conservatorio”.⁹⁷⁴ Reconhece que “el tango ganó para sí a estos hombres, ganando al mismo tiempo – algunas veces – belleza y profundidad”, mas desconfia de suas vantagens, ao dizer que “perdió definitivamente su primitiva personalidad”. E lembrando os tempos de princípio de século, em que os *tangueros* sobreviviam duramente como músicos ambulantes, tocando de café em café, conclui, irônico: “Villoldo recolectando monedas en un café de la Boca pasó a ser una glosa más en labios de los locutores, un recuerdo de la época heroica, mientras apuntaladas por el tango crecían ciertas fortunas”. Isso não o impedirá, porém, de considerar como

⁹⁷¹ CADÍCAMO, Enrique. Juan Carlos Cobián. In: *Idem*, p. 998.

⁹⁷² MATAMORO, B. *La ciudad del tango*, op. cit., p. 73.

⁹⁷³ GOBELLO, J. *Conversando tangos*, op. cit., p. 46.

⁹⁷⁴ STILMAN, Eduardo. *Historia del tango*. Buenos Aires: Brújula, 1965, p. 18.

elogiável “el progreso de la expresión instrumental del tango que tuvo como personaje principal a la orquesta típica”.⁹⁷⁵

Caberia a Luis Sierra sistematizar, em seu clássico – e sempre disponível no mercado – estudo de 1966, *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*, a descrição da transformação técnica e estilística operada por Pugliese, os irmãos De Caro, Cobián, e também Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia e Pedro Laurenz. Ali, reforça os juízos de valor, por meio da organização dos materiais tratados nas seções do livro, e pelos recursos de linguagem que usa para construir exaustivamente um campo semântico em torno de noções como inovação, renovação, revolução, evolução, superação. Reitera, assim, a ideia de ruptura, do marco temporal representado pelos anos 20, como forma privilegiada de representação do passado histórico.

Assim, numa seção intitulada “Osvaldo Fresedo define un estilo”, situa o bandoneonista “entre los primeros músicos del tango que se sintieron atraídos por la influencia del conservatorio”, e o caracteriza como alguém “sensible siempre a toda forma de superación”, e que “supo evolucionar siguiendo el ritmo del tiempo”.⁹⁷⁶ A seção seguinte, dedicada a “la nueva concepción de Juan Carlos Cobián”, analisa o papel do chamado “aristócrata del tango”, cujo apelido “tiene el sentido de su contribución hacia una mayor jerarquía artística, dotando aquél de un ropaje musical que le permitiría inaugurar el proceso de desarrollo de las corrientes renovadoras”.⁹⁷⁷ O maior destaque, é claro, é dado a “la Escuela de Julio De Caro”, desenvolvida em torno daquele “conjunto que impuso su estilo y creó una verdadera escuela de ejecución musicalmente evolucionada que habría de significar el movimiento de transformación más importante de toda la historia del tango”.⁹⁷⁸ Diz ainda que “la orquesta de Julio De Caro significó una verdadera revolución dentro de la ejecución del tango”, ao abrir “nuevas perspectivas musicales”, e bifurcar “incuestionablemente todo el proceso posterior de su desarrollo en dos corrientes irreconciliablemente desencontradas”.⁹⁷⁹

A análise de Sierra não é feita só de reiterações, adjetivos e advérbios, e o autor aponta os elementos técnicos sobre os quais baseia sua avaliação, descrevendo uma série de gestos musicais, compositivos ou interpretativos que caracterizam o novo

⁹⁷⁵ *Idem*, p. 43 e 44.

⁹⁷⁶ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica*, op. cit., p. 93.

⁹⁷⁷ *Idem*, p. 95.

⁹⁷⁸ *Idem*, p. 97.

⁹⁷⁹ *Idem*, p. 98-99.

estilo. Do bandoneonista Fresedo destaca a introdução de efeitos como os *stacatti* em *pianissimo* e os *crescendi* ligados, os solos de piano em oito compassos, os contracantos de violino, além de seus “muy personales fraseos de bandoneón en la mano izquierda”.⁹⁸⁰ O pianista Cobián, por sua vez, trouxe “un cambio radical en la utilización tradicional del piano, reducido hasta entonces a una simple función de marcación rítmica sobre los estrictos acordes de la tonalidad”, estabelecendo as bases do “acompañamiento armonizado”, e renovando a função condutora do piano, ao incorporar a décima arpegiada na mão esquerda, e preencher com desenhos no baixo os “vazios” da melodia.⁹⁸¹ Julio De Caro integrara as orquestras de Fresedo e de Cobián, e incorporaria em seu sexteto tanto o acompanhamento harmonizado do piano, quanto os fraseados e variações dos bandoneones, os solos de piano, violino e bandoneón, os contracantos de violino, “expresados con una riqueza armónica y sonora hasta entonces desconocida”, e ainda um jogo de contrastes rítmicos entre os instrumentos, como fundo contraposto aos solos de violino ou bandoneón.⁹⁸²

Sierra registra ainda a sequência de eventos que une os três músicos: ao deixar o Abdullah Club da Galería Güemes, em 1923, Fresedo fora substituído por um conjunto dirigido por Cobián, contando com De Caro, Pedro Maffia e Luis Petrucelli. Bastaram alguns meses de atuação e uma série de discos gravados pela Victor, para que o irrequieto pianista abandonasse a função e a orquestra, viajando subitamente para os EUA. Ao fim do ano, ante o mencionado convite para tocar nos palacetes aristocráticos, De Caro formaria o famoso sexteto, com o mesmo duo de bandoneonistas e o irmão ao piano, fortemente influenciado pelo estilo de Cobián. Pouco depois, descontentes com a difusão da orquestra sob o nome do violinista, Maffia e Petrucelli decidiram afastar-se. Maffia acabaria permanecendo por mais tempo, ao lado de Laurenz, chamado para substituir Petrucelli. Formava-se assim o mítico duo Maffia-Laurenz, aos quais Sierra se refere em outro trabalho como “admirables forjadores de los grandes recursos interpretativos del bandoneón en el tango”.⁹⁸³ Porém, o próprio Sierra afirma que foi após a saída de Maffia, para formar orquestra própria, e a entrada de Armando Blasco

⁹⁸⁰ *Idem*, p. 94.

⁹⁸¹ *Idem*, p. 95.

⁹⁸² *Idem*, p. 98.

⁹⁸³ SIERRA, L. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1037.

como segundo bandoneonista ao lado de Laurenz, que o sexteto de Julio De Caro teria atingido “su período más representativo y de mayor trascendencia artística”.⁹⁸⁴

Sierra retomaria sua versão dessa história no volume sete da *Historia del Tango*, dedicado a “La Escuela Decareana”, e editado em 1977.⁹⁸⁵ Ali, dirá enfaticamente que há um “antes y después de Julio De Caro”, estendendo os conceitos já apresentados em seu trabalho anterior, consolidando a representação da “tajante división” entre “las llamadas corrientes tradicionales aferradas a inamovibles esquemas de un simplismo musical rayano en el más elemental empirismo” e “la tendencia evolucionada que rompió con viejas estructuras, permitiendo la incorporación al tango de los recursos de la técnica musical”.⁹⁸⁶ Sierra termina por atribuir a responsabilidade sobre as representações aos próprios heróis de sua narrativa, ao afirmar que “esa línea divisoria fue trazada por un grupo de talentosos músicos renovadores con luminosa perspectiva de futuro”, atribuindo-lhes também, portanto, uma visão ilimitada sobre o tempo histórico. Refere-se ainda ao sexteto de Julio De Caro como um “visionario conjunto de músicos notables”, os quais “crearon un estilo definitivo de ejecución”.⁹⁸⁷

Mas, contraditoriamente à defesa da noção de “evolución”, toda essa ênfase discursiva acabará levando o autor a congelar o tempo histórico, não admitindo novos momentos de transformação no processo, ao se referir às “novedosas formas y proposiciones estéticas de las que jamás el tango podría apartarse radicalmente sin caer en la desvirtuación de su propia esencia”. Agora, em lugar da capacidade criativa e inovadora, apoiada em sólidos aportes técnicos e estilísticos, o fazer musical é orientado pelo mais imobilizador essencialismo. Quando começou seu trabalho de investigador do tango, na década de 1950, Sierra estava entre os apaixonados partidários da “revolución piazzolleana”, opondo-se ao “tradicionalista” Canaro. Agora, porém, o alvo é o próprio Piazzolla “vanguardista”, que se afastara do Piazzolla “decareano”, definido por ele

⁹⁸⁴ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica, op. cit.*, p. 98. A gravação de *Recuerdo*, a que me referi antes, por exemplo, foi realizada com essa nova dupla. A força persuasiva da narrativa mítica é tanta que em geral esses “detalhes” acabam despercebidos. E de mãos dadas com o mito, as gravadoras valem-se da tradição narrativa, para impulsionar as vendas de discos. Numa coletânea formada a partir de gravações com o famoso sexteto, lê-se que “la formación básica del sexteto de Julio De Caro estuvo compuesta por los violinistas Julio y Emilio De Caro, los bandoneones de Pedro Maffia y Pedro Laurenz, el piano de Francisco De Caro y el contrabajista Enrique Kraus”, o que é só muito parcialmente verdadeiro, considerando-se que o duo de bandoneonistas pode ser ouvido em menos da metade das faixas do disco. Ver *Julio De Caro y su sexteto: 1924-1928: “Todo Corazón”*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1996.

⁹⁸⁵ SIERRA, L. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1063.

⁹⁸⁶ *Idem*, p. 1034.

⁹⁸⁷ *Idem*, p. 1035.

como aquele “de la década auténticamente tanguística, entre 1946 y 1955”, quando o inquieto renovador ainda era um legítimo seguidor da “clásica” “escuela decareana”.⁹⁸⁸

O defensor da renovação dos anos 20 e de seus corolários nos 40 e nos 50, subitamente dá uma reviravolta, alinhando-se entre os “conservadores”. Sintomaticamente, o historiador que em 1966 dissera de Piazzolla que “en la labor fecunda de este talentoso músico estábamos siempre frente al tango de mañana...”, ao ver chegar o amanhã, em 1984, data da segunda edição de sua *Historia de la Orquesta Típica*, acrescentaria a essas palavras que “Astor Piazzolla se apartó deliberada y definitivamente del tango”.⁹⁸⁹ Construída para diminuir Canaro frente a De Caro e os seguidores deste, a narrativa de Sierra termina contraditoriamente por repetir a postura do próprio Canaro, que, segundo Gobello, “se negó sistemáticamente a ejecutar tangos de Cobián, cuya condición de tangos, por lo demás, también otros ponían en duda”.⁹⁹⁰

Um aspecto problemático na narrativa de Sierra é o que nasce da dicotomia entre um “passado” e um “futuro”, opostos no binômio “corrientes tradicionales” e “tendencia evolucionada”, que acaba conduzindo o leitor à forçada ideia de que as primeiras estariam irremediavelmente aferradas a “simplismo” e “empirismo”. Se isso é válido quanto ao “predominio de la marcación rítmica (convencionalmente aceptada como la forma más apta para la danza) por sobre toda preocupación de orden armónico”,⁹⁹¹ pode ser absolutamente falso no que diz respeito à técnica instrumental e mesmo à elaboração de arranjos. As orquestras apontadas como “tradicionais”, as de Firpo, Canaro, Lomuto, Aieta, Donato-Zerrillo, e posteriormente as de Filiberto e D’Arienzo, não deixaram de incorporar o acompanhamento harmonizado ao piano, os solos e contracantos ou as variações de bandoneón. Seguindo o tom enfático do texto de 1977, Sierra dirá que a nova escola teve “la virtud de *mandar al conservatorio* inexcusablemente a los músicos que en lo sucesivo pretendieran consagrarse en el ejercicio de un quehacer artístico revestido ahora de toda la seriedad”.⁹⁹² Esta fala ultrapassa os limites do verossímil. Por mais que se concorde em apontar qualidade técnica e estética nos novos nomes do tango, não se pode esquecer que a mesma tradição narrativa consagrou contribuições técnicas trazidas anteriormente, por exemplo,

⁹⁸⁸ *Idem*, p. 1042.

⁹⁸⁹ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica*, op. cit., 1ª ed., 1966, p. 111; e 2ª ed., 1984, p. 174.

⁹⁹⁰ GOBELLO, J. *Conversando tangos*, op. cit., p. 172.

⁹⁹¹ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica*, op. cit., p. 114. Volto a citar conforme a reimpressão de 1997, cujo texto corresponde à segunda edição de 1984, em trechos não alterados desde a primeira edição.

⁹⁹² SIERRA, L. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, op. cit., p. 1039 (grifado no original).

por Alfredo Bevilacqua, autor de um volume de estudos de rítmica ao piano, e o significado de Arturo Bernstein ou Eduardo Arolas para o bandoneón. O próprio Sierra refere-se a Bernstein como “ejecutante de depurada técnica y profundos conocimientos musicales”, e reserva um capítulo a Arolas, “el tigre del bandoneón”, de quem diz ter sido “el gran artífice de la musicalidad interpretativa del tango y quien dio las pautas estilísticas de insospechada proyección estética”.⁹⁹³

Contrariamente a Sierra, porém, Ferrer dissera que “con excepción del ‘alemán’ Arturo Berstein, nadie hubo en la Guardia Vieja que lo tocara bien. Hasta el famoso ‘Tigre del bandoneón’, Eduardo Arolas, no pasó de un modestísimo ejecutante frente a Pedro Maffia”.⁹⁹⁴ Em se tratando de um instrumento inusual e sem tradição, não espanta que fosse necessário esperar para o desenvolvimento de uma técnica apropriada, e, de fato, Maffia valeu-se de sua formação como pianista, para adaptar os estudos de técnica pianística ao exótico instrumento, ao mesmo tempo em que consolidava uma abordagem interpretativa adequada ao tango.⁹⁹⁵ Mas, deve-se tomar o bandoneón como uma exceção, não se podendo generalizar essa avaliação para o piano e o violino, que contavam com tradição não só na Argentina, mas nos países de origem das famílias de muitos dos primeiros músicos de tango. Além disso, as gravações também parecem desmentir as generalizações excessivas, pois é possível ouvir solos de violino, executados por Canaro, que jamais pisou um conservatório, em discos de 1926 e 1927.⁹⁹⁶ E que dizer de uma composição como *Quejas de Bandoneón*, de Juan de Dios Filiberto, datada de 1920, e que já previa solos de bandoneón, e sugeria a alternância entre o timbre grave do teclado esquerdo do bandoneón e o agudo do violino? Ao contrário de Canaro, Filiberto havia passado pelo conservatório. Já o violinista D’Arienzo, nascido em 1900, filho de um bem-sucedido imigrante italiano, não precisou esperar pela nova escola para que lhe indicassem o caminho do conservatório. Seu próprio pai se encarregara disto, enviando-o ao conservatório aos 12 anos.

Até a ênfase de Sierra ao *smoking* usado pelos integrantes do sexteto de Julio De Caro naquelas festas nas residências aristocráticas do “barrio Norte” também tem seu quê de exagero. Desde que “el tango gana el Centro”, como Canaro intitula um

⁹⁹³ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica*, op. cit., p. 42 e 79.

⁹⁹⁴ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, op.cit., p. 63.

⁹⁹⁵ Ver SIERRA, L. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, op. cit., p. 1106.

⁹⁹⁶ Disponíveis em *Francisco Canaro y su Orquesta Típica: 1926-1927*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 2001.

capítulo de suas memórias, e os músicos da “guardia vieja” se apresentam em cabarés, cafés e teatros, o traje a rigor é indumentária obrigatória.⁹⁹⁷ Apesar de parecer um detalhe insignificante, é revelador de como Ferrer e Sierra intentam – e conseguem – enquadrar a memória *tanguera* em função dos debates em torno da “revolución piazzolleana” dos anos 50 e 60, fazendo a leitura do passado pela mesma ótica de Piazzolla, para quem os valores do tango estavam nas composições de Cobián, nos arranjos e no som do sexteto de Julio De Caro e de Pugliese, seu seguidor mais próximo, e na interpretação vocal de Gardel.

Foram esses mesmos valores que permitiram a Ferrer, em sua análise, consagrar a tradicional periodização da história do tango pelo binômio “guardia vieja” / “guardia nueva”, compreendendo-o pelas datas 1880-1920 e 1920-1960. Embora questione o artificialismo desse tipo de divisão cronológica, o esquematismo de sua análise, análogo à de Sierra, acabaria reforçando a naturalização do binômio, dotando as expressões de uma carga semântica e valorativa maior do que as que porventura tenham possuído originalmente. Quando Julio De Caro compôs *Guardia Vieja*, não estava se posicionando criticamente ou hierarquicamente sobre um estilo de tango ultrapassado, mas criando uma representação musical de uma realidade social anterior, empregando nisso os mesmos recursos estilísticos que emprega em suas composições e arranjos de sua orquestra. Ao contrário do que se poderia imaginar, em seus tangos e em suas versões, Julio De Caro preserva e atualiza o sabor rítmico dos tangos da chamada “guardia vieja”, enquanto o “predominio de la marcación rítmica” praticado pelas chamadas “corrientes tradicionalistas”, que se caracteriza por uma marcação constante em quatro tempos, em nada remete ao velho *tango-milonga*, assemelhado à habanera, refletindo antes a inovação introduzida a partir de *La Cumparsita*, originalmente uma marcha, composto e gravado em 1917, em data portanto muito próxima à “guardia nueva”. A rigor, portanto, do ponto de vista rítmico, seria mais válido dizer que as

⁹⁹⁷ Ver CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 63-81 [1957]. À página 71, Canaro reproduz uma fotografia de seu Quinteto Pirincho, datada de 1916, e não é outra a vestimenta usada pelos músicos. A insistência no tema da vestimenta deve-se ao fato de que, quando Canaro esteve em Paris, em 1925, os músicos viram-se obrigados a usar trajes de “gaucho”, para burlar uma restrição sindical que não admitia a apresentação regular de orquestras estrangeiras, a não ser que se tratasse de uma “orquestra de atracción” (*Idem*, p. 98-99). Sierra refere-se ao fato de Julio De Caro haver desterrado “a su hora el mito absurdo de las orquestas de tango disfrazadas con indumentarias gauchescas en los escenarios europeos”. SIERRA, L. Julio De Caro. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1047.

“corrientes tradicionalistas” seguem um estilo *La Cumparsita* de tocar o tango, isto é, um estilo marcial, marcado em quatro tempos, muito distinto da rítmica de antes.⁹⁹⁸

Sem dúvida, se comparada à de Julio De Caro, a rítmica da orquestra de Canaro dos anos 20 é uma chatura, mas ela deve muito pouco à chamada “guardia vieja” e bem mais a essa transformação recente. Num outro extremo temporal, os arranjos do Quinteto Real de Horacio Salgán, na década de 1960, ao abordarem tangos de antes de 1920, como *Felicia* e *Gran Hotel Victoria*, harmonicamente “simplistas”, atualizam seu interesse musical, valorizando ritmo e timbre, sem recorrer a uma sofisticação harmônica.⁹⁹⁹

Seguramente, a periodização fixada por Ferrer vinha também contrapor-se à dos Bates, que, escrevendo nos anos 30, e sob o impacto da “morte” do tango, compreendem sua história entre “primera época – orígenes – 187(?)... 1900” e “segunda época – formación y desarrollo – 1900 a 1920”.¹⁰⁰⁰ Talvez tenham sido eles os maiores responsáveis pela fixação da ideia da falta de estudo e técnica dos antigos músicos de tango, ao afirmarem que “la mayoría de los componentes de las orquestas de entonces eran analfabetos musicales; que tocaban de ‘oído’, por simple afición”, observando até que isso “alcanza a la mayoría de los grandes compositores que brillaron después del 1900, con honrosas excepciones”.¹⁰⁰¹ Nesse passo do trabalho, lamentam a possível perda de obras que jamais foram escritas por falta de conhecimento técnico, o que os levam a considerar que “hemos retrocedido, si juzgamos y comparamos los tangos de la primera época con los de ahora”, e ao contrário da posterior exaltação de tangos como *Recuerdo* ou *Boedo*, que se lê nos trabalhos de Sierra e Ferrer, perguntam-se por “¿cuál de los tangos actuales podría compararse al monumento que se nos antoja *El Entrerriano*?”¹⁰⁰²

⁹⁹⁸ Para aumentar o *imbroglio*, vale apontar que outro estudioso do tango, Oscar Del Priore, elege precisamente o ano de 1917 como marco, e exatamente porque se “producen entonces tres hechos fundamentales para el tango”, que seriam “la aparición de Roberto Firpo como vanguardia absoluta de su época”, o arranjo de Firpo para *La Cumparsita*, e a estreia de *Mi Noche Triste* por Gardel. DEL PRIORE, Oscar. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 57-62.

⁹⁹⁹ Gravações disponíveis em *Francisco Canaro y su Orquesta Típica: 1926-1927*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 2001; *Quinteto Real*. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango: los años '60 y '70) [1960]; e *Quinteto Real: su majestad el tango*. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango: los años '60 y '70) [1964].

¹⁰⁰⁰ BATES, Hector, BATES, Luis Jorge. *Historia del Tango*. San Juan: Museo y Casa del Tango de San Juan, 2007. [1936]

¹⁰⁰¹ *Idem*, p. 37.

¹⁰⁰² *Idem*.

Na sequência, desmerecem todos aqueles aspectos tão valorizados pelos defensores da “escuela decareana”: “no hablemos de instrumentaciones en los tangos de hoy”.¹⁰⁰³ Para os Bates, “esas variaciones de bandoneones a que tan afectos son los ejecutantes de la actualidad, no son una novedad; lejos de ello, se trata de una simple imitación de las variaciones que realizaban las flautas y los clarinetes de las ‘típicas’ de antaño”. Quanto aos solos de piano, teriam se originado das introduções dos velhos tangos, “o bien surgieron de la habilidad de los antiguos ejecutantes a quienes sus compañeros dejaban un instante tocando solos para que se lucieran en el teclado”. Por sua vez, os contracantos de violino representariam uma redução da “capacidad artística o estética, pues se construyen sobre temas ajenos al tango que ejecutan, extraviando la melodía en fáciles armonizaciones que conspiran contra la unidad de la composición”.

Na contracorrente dessa avaliação dos Bates, a posterior naturalização da periodização baseada no binômio “guardia vieja” / “guardia nueva” e a superposição a este da dicotomia entre “simplismo” e “empirismo” de um lado e “técnica musical” e “jerarquización” de outro, termina resultando numa generalização que parece atender muito mais à lógica das polêmicas das décadas de 1950 e 60 do que à veracidade das representações anteriores. De toda forma, uma consulta a outras fontes dos anos 20 e 30, longe de esclarecer, revela uma forte instabilidade nas referências a essas noções. Nos primeiros números de *La Canción Moderna*, publicados em 1928, uma seção intitulada “la Guardia Vieja y la Guardia Nueva” limitava-se a apresentar biografias de compositores representativos das duas gerações de músicos, sem propor nenhum tipo de hierarquização. Na edição de 2 de abril aparecem Eduardo Arolas e Carlos Marcucci. Na seguinte, de 9 de abril, estão Vicente Greco e Julio De Caro. São valores que se somam, num binômio que parece compreendido sob perspectiva puramente temporal, cronológico, sem nenhum corolário estético ou ideológico. Por outro lado, numa entrevista publicada em julho, Ernesto Ponzio, violinista formado em conservatório e autor de um dos tangos mais representativos da chamada “guardia vieja”, *Don Juan*, composto em 1905, posiciona-se na contramão de qualquer tendência “evolutiva”. Perguntado sobre que “género de tango prefiere”, declara preferir “el milonga, el genuíno”, afirmando que “debe seguirse la trayectoria del tango antiguo”, pois “el de la

¹⁰⁰³ *Idem*, p. 38.

guardia vieja, aparte de su valor intrínseco, posee el de la evocación, del recuerdo y la tradición, principios esenciales de toda obra de arte”.¹⁰⁰⁴

Anos depois, em 1936, a mesma revista trazia uma matéria dedicada a Augusto Berto, um “representante de la época de oro del tango”, referindo-se às primeiras décadas do século. Berto é apresentado como “el primero que hizo participar al bandoneón en la orquesta típica de entonces”, e estampava-se uma fotografia, trazendo-o ao lado de Julio De Caro. Na legenda, lê-se: “la Guardia Vieja y la Guardia Nueva frente a frente en una amable sonrisa que parece enlazar el alma y el corazón de estos dos paladines del tango en sus dos faces vitales”.¹⁰⁰⁵ Nenhum conflito, nenhuma comparação assimétrica.

Bastante problematizadora, porém, é a fala de Roberto Firpo publicada em 1935, na série que debate a situação do tango frente ao jazz, citada no capítulo anterior. O pianista, figura das mais destacadas dentre os compositores e diretores de orquestra da década de 1910, e considerado por Sierra e por Ferrer um dos implantadores da “orquestra típica” na forma dos famosos sextetos, contesta a representação dos antigos músicos como intuitivos, e questiona o valor do arranjo na interpretação orquestral, afirmando que “los integrantes de los conjuntos de esa época eran buenos músicos, y no tocaban de oído. Un tango escuchado por diez orquestas era siempre el mismo tango; es decir, no se desnaturalizaba su estilo *típico*”, e esclarecendo que “los músicos que tocaban de oído en aquel entonces eran los que ambulaban por los suburbios, pero los conjuntos constantes, lo repito, estaban formados por músicos capacitados”.¹⁰⁰⁶ Firpo condena ainda a transformação rítmica do tango, lembrando que “cuando el tango fué llevado a la calle Corrientes [...] comenzó a predominar un nuevo ritmo, en cuatro. Esa nueva modalidad provocó en mi una grande desilusión, a tal punto que abandoné temporariamente la música”. A afirmação é curiosíssima, se se leva em conta a tradição que atribui a ele, Firpo, a adaptação e finalização da partitura de *La Cumparsita*, bem como a estreia deste tango que é precisamente apontado como

¹⁰⁰⁴ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano I, n. 16, 9 jul. 1928. A propósito, ao comentar a morte de Ponzio, ocorrida em 1934, o poeta Enrique González Tuñón diria que “desde ayer, el tango ha terminado. Se acabó la guardia vieja. Terminó el tango travieso y picaresco para siempre. Es la segunda muerte definitiva y sin vuelta de hoja”. GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. El tango porteño perdió a uno de los muchachos de la guardia vieja. *Noticias Gráficas*, 22 out. 1934, citado por GOBELLO, J. *Conversando tangos*, op. cit., p. 127.

¹⁰⁰⁵ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, Ano IX, n. 411, 1º fev. 1936.

¹⁰⁰⁶ *La Canción Moderna*. Buenos Aires, n. 397, 26 out. 1935.

instituidor da nova modalidade rítmica, por ele condenada.¹⁰⁰⁷ A menos que ele queira referir-se apenas à maior lentidão com que o tango passa a ser executado, marcando-se as quatro colcheias do compasso binário como se fosse um quaternário. Firpo prossegue na condenação, dizendo que “ese ritmo en cuatro significó el estancamiento del tango, a la par que la pérdida de lo que más tenía precisamente de típico”. Queixa-se também dos tangos compostos em duas partes, isto é, sem o tradicional trio, presente em muitas danças de salão do século XIX, e da falta de inspiração melódica dos novos compositores. Mas mostra que as inovações não ficaram restritas aos “decareanos”: “cuando retorné como director de orquesta, al formar ésta con elementos de ‘la nueva generación’, tuve que adaptarme, forzosamente al estilo actual, pero siempre he tratado de infiltrar mi personalidad”. Por fim, diz que “sobre el tango de antes la mayor parte del público tiene una idea mal formada, debido a ciertas orquestas que pretenden ser *de la Guardia Vieja*”.

Talvez pretendendo ensinar ao público algo sobre o passado do tango, no mesmo ano dessa entrevista, 1935, Firpo formaria seu Cuarteto de la Guardia Vieja, resgatando as formações anteriores à fixação da própria “orquestra típica” que ajudara a consolidar. Um “decareano” como Sierra jamais perdoaria esse pecado. Depois de exaltar seu “decidido criterio de superación en cuanto a la ejecución orquestal”, demonstrado na década de 1920, lamenta “esa inexplicable involución”, e representa o quarteto de Firpo por uma semântica em tudo oposta à que empregara para a “escuela decareana”, como “un súbito e inesperado retroceso, desandando deliberadamente todo el trayecto recorrido en favor de la superación musical del tango, para retrotraer la forma de ejecución a la vetusta modalidad de sus comienzos profesionales”.¹⁰⁰⁸

Fugindo à armadilha do controverso binômio “guardia vieja” / “guardia nueva”, há outras análises, baseadas em outros parâmetros de fixação dos marcos temporais que acompanham as transformações históricas do tango. Na perspectiva histórico-sociológica, Blas Matamoro, em *La Ciudad del Tango*, de 1969, propõe uma periodização absolutamente diferenciada em relação a quanto se escreveu, propondo a divisão do tempo histórico em três grandes eras e dois intermédios:

¹⁰⁰⁷ Ver a respeito, DEL PRIORE, Oscar. *El tango, op. cit.*, p. 59, já citado; e BYRÓN, Silvestre. La historia de *La Cumparsita*. In: *La historia del tango*. Vol. 6: Los años veinte, op. cit., p. 837-842.

¹⁰⁰⁸ SIERRA, L. *Historia de la orquesta típica, op. cit.*, p. 115.

- “La era empírica del tango”, que comprende “el tango como música de la orilla (1880-1912)”, em cujo final se superpõe uma fase de transição, “el tango como música de cabaret (1910-1912)”;

- “Intermedio: el tango en París (1913)”;

- “La era canónica del tango”, abrangendo “el tango, música de la ciudad comercial (1912-1930)”;

- “Intermedio: la mishadura (1930-1935)”;

- “La era evocativa del tango”, definida por “el tango como música de la ciudad industrial (1935-1950)”.

Como se deprende do traçado desse esquema temporal, Matamoro antecipa as transformações convencionalmente associadas à década de 1920 para uma conjuntura que define em torno do “acuerdo” entre o radicalismo e as oligarquias, que resultaria na reforma eleitoral que daria a vitória à UCR de Yrigoyen em 1916.

Em abordagem estritamente musicológica, Pablo Kohan também instabiliza as balizas temporais fixadas em torno do sexteto de Julio De Caro, em seus *Estudios sobre los estilos compositivos del tango*, publicado em 2010. O autor não propõe uma nomenclatura alternativa à dicotomia entre “guardia vieja” e “guardia nueva”, mas rejeita a generalização que opõe a homogeneidade do tango produzido pelas primeiras gerações à diversidade da nova fase, baseando suas conclusões na análise musical, que o leva a caracterizar nos anos 20 uma “corriente tradicionalista o conservadora” e uma “corriente renovadora”, desdobrada em “renovación melodista” e “renovación integradora”.

Na análise da “corriente tradicionalista”, encontra justapostas uma “simpleza armónica” e, no plano melódico, “ciertas novedades que [...] parecen surgir más de un cambio gradual de los modos compositivos de la época anterior que de una concepción rupturista”.¹⁰⁰⁹ Na “renovación melodista”, identifica a “combinación entre melodías cantables de fácil captación y un sustento armónico complejo”, enquanto na “renovación integradora”, descreve uma “capacidad para integrar y sintetizar una muy amplia batería de recursos musicales, incluso de distintas procedencias, en la

¹⁰⁰⁹ KOHAN, Pablo. Variantes del tango y estilos compositivos en los años '20. In: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: 1920-1935*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010, p. 24.

conformación y articulación del discurso”, mais centrada em tangos instrumentais.¹⁰¹⁰ Embora ratificando o binômio “tradicionalista” / “renovador”, Kohan descrê dos juízos de valor sobre os estilos compositivos, entendendo que “si un compositor elige una mayor cantidad de elementos para emitir su mensaje musical no necesariamente ha de ser satisfactorio el resultado”, e que, ao contrário da hierarquização que se lê na tradição narrativa, “las comparaciones de más valor son las que pueden realizarse entre exponentes de una misma corriente”.¹⁰¹¹ Conclui, por fim, que “si de mejores o peores se trata, la respuesta más clara dentro de la música popular es siempre la que ofrece la recepción, el consumo y la circulación de los bienes culturales”, lembrando que os diferentes estilos foram igualmente interpretados e gravados durante a década.¹⁰¹²

Seguindo essa diretriz, ao analisar onze tangos de Juan Carlos Cobián, compostos entre 1919 e 1923, em versões para piano muito próximas das interpretações gravadas pelo próprio compositor e pianista, Kohan encontra forte caráter melódico, com notável influência jazzística, apoiado em “armonias [...] realmente sorprendentes para la época y que le otorgan infinitas posibilidades de pensamientos horizontales”, mas, embora se note a inclusão de “novedades de insospechada temeridad”, sua retórica “es sumamente efectiva”, o que leva o autor a concluir que “el secreto de este logro suyo radica en que supo enriquecer musicalmente al tango sin dislocar sus moldes, manejando elementos muy nuevos pero siempre dentro de un sistema comprensible”.¹⁰¹³

Em outro artigo, analisa obras de Enrique Delfino, e ainda que encontre recursos harmônicos originais, ao compará-las às de Cobián, conclui que enquanto este “fue un innovador a partir de la implementación de recursos inéditos que incorporó al género partiendo de una concepción instrumental, cantable o no, Delfino fue un sintetizador y reformulador de elementos que ya estaban en el tango”.¹⁰¹⁴ Sua originalidade ou sua genialidade estaria na “capacidad de resemantizar esos componentes en la configuración de un nuevo discurso que encontró su canal de expresión más apropiado cuando surgió y se desarrolló la variante vocal del género”.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁰ *Idem*, p. 27 e 28.

¹⁰¹¹ *Idem*, p. 31.

¹⁰¹² *Idem*, p. 32.

¹⁰¹³ KOHAN, P. El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, c. 1920-1923. In: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango, op. cit.*, p. 33-44.

¹⁰¹⁴ KOHAN, P. El lenguaje compositivo de Enrique Delfino. In: *Idem*, p. 54.

¹⁰¹⁵ *Idem*.

Uma das contribuições da análise de Kohan dá-se em torno dessas tendências melódicas, que apoiariam alguns estilos compositivos da década de 1920. O musicólogo defende que as inovações melódicas de Cobián correspondem a uma necessidade estritamente musical, contestando Ferrer, que as vê como decorrência da necessidade de criar melodias apropriadas ao canto. Para Kohan, ao sofisticar a base harmônica, Cobián libera a melodia da harmonia que a sustenta, isto é, deixa de reiterar na melodia as notas básicas do acorde, dando vazão à criação melódica. Assim, “la resultante es un tango de carácter menos rítmico y danzable, tal como había sido durante los primeros veinte años del siglo, y su transformación en un tango de mayor elaboración melódica, por supuesto, más apto para ser cantado”.¹⁰¹⁶

Em suma, não é o canto que gera tangos melódicos, mas os tangos melódicos é que permitem o desenvolvimento do canto. Os tangos de Cobián, como *El Motivo* (c. 1916), *A Pan y Agua* (1919), *Mi Refugio* (1921), *Los Dopados* (1922) e *Shusheta* (1922), embora melódicos e apoiados em concepção harmônica e pianística nova para os antigos padrões, eram estritamente instrumentais, e só ganhariam letras depois. Já Delfino, com *Milonguita*, de 1920, composto especialmente sobre versos de Samuel Linnig, “inauguró y estableció ciertas pautas musicales para los tangos vocales que habrían de mantenerse casi inalteradas durante décadas”, com uma seção tensionante, rítmica e mais dançante, e outra, que “presenta características expansivas, emocionales o fogosas”, mais melódicas, num perfil afim a um padrão textual de corte dramático, que “implica que en la primera sección se desarrolla la trama y se plantean las alternativas dramático-argumentales, mientras que en la segunda aparecen las consecuencias, las moralejas, las conclusiones, las advertencias o los lamentos”.¹⁰¹⁷

Assim, a análise musicológica de Kohan o levará a refutar um dos grandes tópicos da cronologia *tanguera*, em torno da “invenção” do *tango-canción* com a estreia de *Mi Noche Triste*, primeiro tango cantado e gravado por Gardel. O autor lembra tratar-se de um tango “con una melodía de entonación por demás dificultosa”, cujo começo dá-se em três saltos ascendentes no âmbito de uma décima.¹⁰¹⁸ A dificuldade deve-se ao fato de que a composição era originalmente um tango instrumental, *Lita*, composto por Samuel Castriota, para o qual Pascual Contursi escreveu a letra e a estreou no cabaré Moulin Rouge de Montevideo, onde vivia à época.

¹⁰¹⁶ KOHAN, P. El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹⁷ KOHAN, P. El lenguaje compositivo de Enrique Delfino, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰¹⁸ KOHAN, P. Variantes del tango y estilos compositivos en los años '20, *op. cit.*, p. 21.

Gardel cantou-o entre amigos, e logo o incluiu em uma apresentação em Buenos Aires, em 1917, gravando-o em seguida.¹⁰¹⁹ No ano seguinte, essa versão cantada seria reestreada em teatro, no espetáculo *Los Dientes del Perro*, de José González Castillo e Alberto Weisbach, pela atriz Manolita Poli, acompanhada por uma orquestra em cena, sob a direção de Roberto Firpo. Com tantas estreias e novidades, esse tango seria lembrado como outro dos marcos da “guardia nueva”, associado à invenção do *tango-canción* e também à invenção do próprio cantor de tango: Gardel era até então um intérprete de gêneros *camperos*, e aquela era a primeira vez que gravava um tango.

O *tango-canción* e o cabaré encenado

O significado da estreia e da gravação de *Mi Noche Triste* por Gardel constitui uma das unanimidades nas narrativas produzidas como “histórias do tango”. Além do cantor de tango, entra aqui outro marco da renovação: Pascual Contursi (1888-1932), o “primeiro” autor de letras de *tango-canción*, filho de imigrantes napolitanos fracassados na tentativa de fixação no campo, nascido na província, e logo instalado com os pais num *conventillo* do bairro de San Cristóbal, em Buenos Aires. Entre 1914 e 1917, viveu a noite boêmia de Montevideo, como cantor de cabaré acompanhando-se ao violão, e alternando no palco com o duo Gardel-Razzano. Ligado, como estes dois, aos *payadores* urbanos, explorou sua habilidade como improvisador, transpondo aquela tradição para o tango, adaptando versos a música já existente.¹⁰²⁰

Referindo-se a *Mi Noche Triste*, Noemí Ulla, em 1967, dirá que Contursi “inaugura el tango canción”.¹⁰²¹ Pellettieri, em 1980, que é um “invento notable”, nascido de “la nada”.¹⁰²² José Gobello, também em 1980, que “no es caprichoso ni hiperbólico hablar del tango precontursiano y del tango postcontursiano”.¹⁰²³ Num verbete de *El Libro del Tango*, de 1980, Ferrer diz que “en sus frases melódicas y en las

¹⁰¹⁹ Ver COLLIER, S. *Carlos Gardel, op. cit.*, cap. 3: El nacimiento del tango-canción: 1917-1925, p. 55-80.

¹⁰²⁰ Ver FERRER, H. Contursi, Pascual. In: *El libro del tango, op. cit.*, tomo II, p. 224-8; GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraternal, 1980, p. 126-134; e ROMANO, Eduardo. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango. *Propuestas*. Universidad Nacional de La Matanza. San Justo. Año II, n. 4, p. 19-30, nov. 1996.

¹⁰²¹ ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia, op. cit.*, p. 83.

¹⁰²² PELLETTIERI, Osvaldo. Siempre Contursi. In: *La historia del tango*. Vol. 17: Los poetas (I). Buenos Aires: Corregidor, 1980, p. 31.

¹⁰²³ GOBELLO, J. *Crónica general del tango, op. cit.*, p. 127.

ideas y en las palabras de sus versos, en la combinación de unas con las otras, hay – efectivamente – una nueva manera de sentir, una manera radicalmente nuestra”.¹⁰²⁴ Eduardo Romano, em 1991, que “la composición de Contursi es un punto de partida indiscutible”.¹⁰²⁵ E Oscar Conde, em 2003, que “a partir de Contursi el tango ya no volvería a ser el de antes”.¹⁰²⁶

Quanto ao papel de Gardel na invenção do *tango-canción*, Ferrer, em 1960, fixava no sucesso do cantor uma das facetas da “guardia nueva”, como “uno de los acontecimientos de mayor trascendencia dentro de este conjunto de modificaciones”.¹⁰²⁷ Sempre ressaltando o caráter “popular” do tango, remarca que os elementos que “jugaba en su inconfundible estilo para cantar el tango, fueron tomados espontáneamente a través de su típica personalidad – mezcla de pícaro y de compadre – de la más pura forja de actitudes populares”.¹⁰²⁸ Ferrer entende que “a él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas – que en materia de canto – se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango”, mencionando “su manera de encarar la letra argumentada”, e observando que “el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes”.¹⁰²⁹

Gobello, menos enfático, dirá em 1999, na *Breve historia crítica del tango*, que aquela gravação revela “un tenor que canta bien, musicalmente hablando, pero que todavía no sabe cómo debe cantarse un tango, por la sencilla razón de que nadie lo sabía y a él le estaba reservada la faena de inventar cómo debía hacerse”.¹⁰³⁰ Em trabalho anterior, Gobello já havia mostrado a progressiva passagem de Gardel da música *campera* ao tango: das 19 canções que gravou em 1919, só duas eram tangos; em 1920, a proporção foi de 42 para 5; em 1921, de 31 para 8; e somente em 1923 seu repertório gravado se iguala, com 25 tangos em 50 gravações. A fixação de Gardel no tango, que requer o cantor solista, levaria à dissolução do duo com José Razzano, o qual seguiria, sem Gardel, dedicando-se ao repertório *campero*.¹⁰³¹

¹⁰²⁴ FERRER, H. *Mi noche triste*. In: *El libro del tango*, op. cit., T. III, p. 717.

¹⁰²⁵ ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007, p. 7.

¹⁰²⁶ CONDE, Oscar. Introducción: poesía del tango, poesía del pueblo. In: *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003, p. 27.

¹⁰²⁷ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, op. cit., p. 75.

¹⁰²⁸ *Idem*.

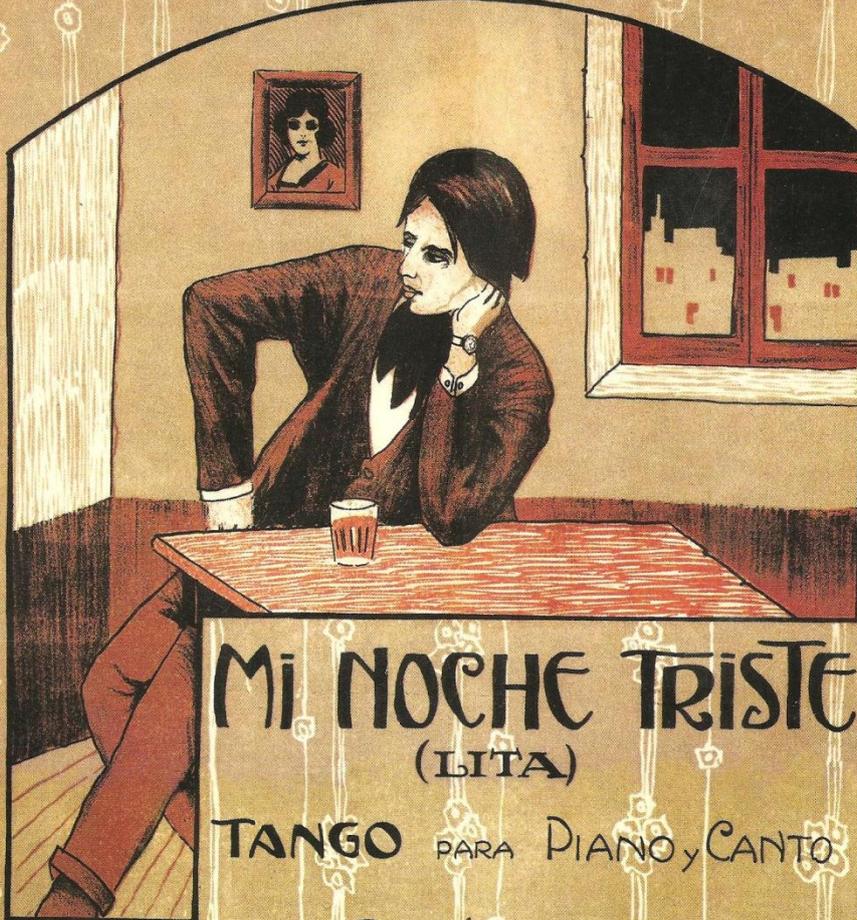
¹⁰²⁹ *Idem*.

¹⁰³⁰ GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 75. Em 1930, Gardel voltaria a gravar *Mi Noche Triste*, já seguro do estilo, segundo Gobello.

¹⁰³¹ GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, op. cit., p. 144.

Mi Noche Triste

Dedico a mis amigos AMADEO PEZZA, ARMANDO RAFFETTO



MI NOCHE TRISTE
(LITA)

TANGO PARA PIANO y CANTO

Letra de **P. CONTURSI**

Música de

SAMUEL CASTRIOTA



4^a Edición

\$0.70

Propiedad del Autor - Queda hecho el depósito que marca la ley.

As ponderações de Gobello talvez sinalizem que haja um excesso comemorativo em todas essas falas transcritas. Tangos cantados já havia. E tangos cantados no teatro também não eram novidade. Gobello observa isso, ao mencionar a crônica teatral da estreia de *Mi Noche Triste*, em que não se faz nenhuma referência à cantora, à simulação do cabaré em cena e à presença da orquestra de Firpo – a mais prestigiada naqueles tempos – nesse mesmo cabaré cenográfico: “es que nada de eso podía llamar la atención a quien venía asistiendo, con tenacidad y paciencia, a los estrenos del teatro nacional, en el que desde hacía veinte años imperaba el tango”.¹⁰³²

No entanto, também a historiografia do teatro portenho tomou a estreia como um marco. Para Domingo Casadevall, o acontecimento “indica el comienzo de la época de las llamadas ‘obras de cabaret’, en las que, indefectiblemente, se cantaba un tango con acompañamiento de alguna ‘orquesta típica’ de renombre”.¹⁰³³ Em trabalho recente, porém, Sirena Pellarolo faz retroceder essa presença do cabaré em cena a 1913, com a estreia de *El tango en París*, de Enrique García Velloso, por força da difusão do tango em Paris, de sua moda internacional, e da consequente instalação dos primeiros cabarés em Buenos Aires.¹⁰³⁴ De fato, distanciando-nos da excessiva ênfase dada aos anos 20, na fixação de um “tango de cabaré”, podemos retroceder aos anos anteriores à Grande Guerra de 1914, para encontrar, em movimento análogo ao descrito no princípio deste capítulo, o tango em luxuosos cabarés de final da *belle époque*: Armenonville, “la catedral nocturna del tango”, segundo o *tanguero* e poeta Enrique Cadícamo, e ainda L’Abbaye, Montmartre, Royal Pigall, Fritz, Maxim’s, Tabarín, onde se podia escutar a Firpo, Greco, Arolas, Canaro, Berto, Cobián, dentre muitos outros.¹⁰³⁵

Outra crítica à fixação desses marcos temporais, é a análise musicológica de Pablo Kohan, já mencionada. Ao salientar o caráter instrumental de *Mi Noche Triste*, o autor quis refutar a ideia de que a nova modalidade de tango cantado tenha surgido na “guardia nueva” como “consecuencia del ascenso de las letras argumentales, las que

¹⁰³² *Idem*, p. 131.

¹⁰³³ CASADEVALL, Domingo F. *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968, p. 153.

¹⁰³⁴ Ver PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 59-72. Para a autora, uma novidade de *Los Dientes del Perro* é o destaque à música, com o deslocamento da orquestra do fosso para a cena. Mas nem isso é novidade, a julgar pela primeira rubrica de *El Cabaret*, de Mauricio Pacheco, de 1914, transcrito na antologia da autora.

¹⁰³⁵ Ver SIERRA, L. El cabaret. In: *Historia de la orquesta típica, op. cit.*, p. 61-67. A descrição desses ambientes luxuosos e de seus personagens pode ser encontrada nas memórias de Enrique Cadícamo, seu assíduo frequentador desde a década de 1910. Ver CADÍCAMO, Enrique. *Mis memorias*. Buenos Aires: Corregidor, 1988, p. 52-63.

promoverían la aparición de un nuevo modelo melódico y expresivo”, e ao mesmo tempo dissentir de “esas teorías simplistas y superficiales que no toman en cuenta la multiplicidad de factores que confluyen en la génesis de una nueva entidad musical”, entendendo que, ao contrário, “analizar la evolución e interacción de los diferentes componentes del lenguaje sonoro es esencial para comprender el origen de nuevos diseños melódicos, aptos para la versificación y el canto”.¹⁰³⁶

Sem recorrer à análise musicológica, Gobello, embora reconhecendo que Contursi inova pelo tom sentimental da letra, já se mostrara uma voz discordante quanto à reiteração em torno de *Mi Noche Triste*, ao chamar atenção para *Milonguita*, de Delfino e Linnig: “*Milonguita* era otra cosa: era el tango compuesto expresamente, música y letra, para ser cantado. No era el primer tango convertido en canción; era el primer tango canción”.¹⁰³⁷ A novidade de *Milonguita* foi ter sido pensado para o canto e não para a dança, tendo o compositor escrito a música sobre os versos do autor, e “con ese tango – diz Gobello – Delfino dio las pautas del tango canción, que se han seguido y se siguen todavía, excepciones de más o de menos”, pautas estas que consistem na estrutura “primera parte, segunda parte, primera bis”.¹⁰³⁸ Ou “ABA”, variando-se o texto, mas conservando-se a música na repetição de “A”. “B” seria o refrão, cuja repetição pode ocorrer ou não, a gosto do intérprete. *Milonguita* trazia assim um novo modelo formal, que sugeria o abandono da antiga forma musical de duas seções e trio (ABC) – na qual foi composto *Lita (Mi Noche Triste)* e também *Recuerdo* – e a adoção da forma binária, podendo-se repetir ou não o refrão. “ABAB” ou “ABA”, quanto à forma musical. Para a poesia, a estrutura básica implicaria poemas escritos na forma “ABCB”, cantando-se “A” e “C” sobre a mesma seção musical, e “B” o refrão. O novo modelo acabaria sendo usado também na composição de tangos instrumentais. Todas essas formas são genéricas, e contemplan várias possibilidades de reordenamento na criação e interpretação, instrumental ou vocal, a exemplo da não repetição do refrão, resultando num “ABC” para o texto e “ABA” para a música.

Independente de se atribuir a primazia do *tango-canción* a Contursi ou à dupla Delfino-Linnig, o fato é que *Mi Noche Triste* trazia uma elaboração poética diferente, de apelo sentimental, que incorporava “una expresión de dolor”, “una pena en

¹⁰³⁶ KOHAN, P. Variantes del tango y estilos compositivos en los años '20, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰³⁷ GOBELLO, José. Enrique Delfino y el tango canción. In: *La historia del tango*. Vol. 6: Los años veinte, *op. cit.*, p. 846.

¹⁰³⁸ GOBELLO, J. *Conversando tangos*, *op. cit.*, p. 108.

el alma”, que, segundo Gobello, provinha dos estilos e canções *camperas*, que o poeta, como Gardel, costumava cantar.¹⁰³⁹ O novo tipo de letra é um gênero híbrido, entre o lírico e o dramático, com a introdução do argumento, que, para Oscar Conde, significa “el paso de la descripción a la elaboración de una historia; esto es, una tragedia contada en tres minutos”.¹⁰⁴⁰ O estilo e o formato não podiam ser mais adequados à indústria cultural em expansão: o caráter dramático, explorado pelo ator-cantor, prestava-se à cena teatral, como um monólogo; a curta duração encaixava-se nos limites do sainete – espetáculo teatral curto – e do disco. Daí o sucesso de *Mi Noche Triste*, após sua reestrea no teatro: entre o final de abril e setembro de 1918, foram centenas de representações e três impressões da edição popular da peça contendo a letra.¹⁰⁴¹ Fechava-se assim o circuito comercial, entre o encenado, o impresso e o gravado.

O sucesso resultaria também em padrões quase fixos para as letras de tango, indicando personagens, situações e o caráter melodramático. As letras anteriores, como as de Villoldo, apresentavam tipos que falavam na primeira pessoa e sobre si mesmos, como *El Porteño*, de 1903: “soy hijo de Buenos Aires / por apodo ‘El Porteño’, / el criollo más compadrito / que en esta tierra nació”; e *La Morocha*, de 1905: “yo soy la morocha / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población”. *Mi Noche Triste* começa de outro modo, com uma apóstrofe, ou seja, o discurso dirigido à segunda pessoa: “Percanta que me amuraste”. Gobello explica que “percanta”, mulher, é lunfardo dos rufiões e não dos ladrões, “indicando el entronque rufianesco de esa letra”.¹⁰⁴² “Amurar” é prender, pôr entre muros, e remete obviamente ao lunfardo dos ladrões, mas Pellettieri observa que “una cosa es *estar amurado* (estar preso) y otra es *sentirse amurado* (abandonado por su mujer) como se siente el personaje del tango”.¹⁰⁴³ Assim, o protagonista, abandonado pela mulher, a prostituta que o sustentava, cai em estado melancólico, e lança um lamento, misto de reprovação e evocação nostálgica, anunciando que afogará suas penas no álcool. Para Romano, “ese tono de intimidad sentimental es, en efecto, el mayor descubrimiento de Contursi”.¹⁰⁴⁴ O lamento do varão

¹⁰³⁹ GOBELLO, José. Orígenes de las letras de tango. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 128.

¹⁰⁴⁰ CONDE, O. Introducción: poesía del tango, poesía del pueblo, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁴¹ O biógrafo de Gardel não comprova, mas supõe o mesmo para a gravação, lançada em janeiro de 1918. Ver COLLIER, S. *Carlos Gardel*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁴² GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, *op. cit.*, p. 131-132.

¹⁰⁴³ PELLETTIERI, O. Siempre Contursi. In: *La historia del tango*. Vol. 17: Los poetas, *op. cit.*, p. 3155.

¹⁰⁴⁴ ROMANO, Eduardo. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango, *op. cit.*, p. 28. Ver também a análise de BARREIRO-ARMSTRONG, Malena. Pascual Contursi: espejo de la realidad: de la alegría de vivir al dolor de la existencia. In: CONDE, O. (org.). *Poéticas del tango*, *op. cit.*, p. 39-55.

abandonado, a reprovação à mulher traidora e o consolo no álcool (a “curda”), logo se converterão em tópicos da poética tanguera:

Mi Noche Triste

*Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador;
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.*

O tom confessional e intimista é reforçado pelo emprego do lunfardo e da linguagem emotiva, com que descreve a solidão no “cotorro” (quarto) vazio e a nostalgia, ao “campanear” (olhar, contemplar) o retrato da mulher que se foi:

*Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar,
y me paso largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar.*

*De noche, cuando me acuesto,
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.*

*Siempre traigo bizcochitos
pa' tomar con matecito
como cuando estabas vos...
Y si vieras la catrera
cómo se pone Cabrera
cuando no nos ve a los dos.*

Outro artifício é a mescla de realismo com o jogo de prosopopeias, em que o ambiente parece solidário com o protagonista, pela “catrera” (cama) que se põe “cabrera”, o espelho que chora, o violão emudecido, a lâmpada que não quer acender:

*Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color;
y el espejo está empañado,
si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.*

*La guitarra en el ropero
todavía está colgada;
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar...
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.*

Segundo Romano, com essas metáforas personificadoras, Contursi “consigue un clima unitario entre el fondo y la figura que, merced a la experiencia del dolor [...], se humaniza. Si el que habla fue proxeneta, guapo y bailarín provocador, esta capacidad de emocionarse – y conmover al auditorio – lo redime”.¹⁰⁴⁵ Dessa forma, ainda segundo Romano, seguindo a linha de análise histórico-sociológica inaugurada por Blas Matamoro, e desenhando para os tangos uma trajetória geográfica e social, “desde la marginación prostibularia hacia los barrios humildes, predominantemente obreros, a los conventillos y, merced a una solapada pero constante infiltración, hasta los atriles de las muchachas de baja clase media que estudiaban el piano”, a redenção do protagonista de *Mi Noche Triste* corresponderia a “un adecentamiento que era simultáneo, a su vez, con la consolidación del radicalismo yrigoyenista como expresión política de los nuevos sectores sociales que adherían emocionalmente al tango”.¹⁰⁴⁶ Segundo o autor, portanto, a chave para compreender o impacto e a popularidade desse tango estaria na recente vitória eleitoral de Hipólito Yrigoyen, pelo voto direto e secreto, que apontava um novo momento político e social para o país, marcado pela ascensão à classe média dos filhos e netos de imigrantes.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ *Idem.*

¹⁰⁴⁶ *Idem*, p. 29.

¹⁰⁴⁷ Sobre esse novo contexto social, político e cultural, ver FALCÓN, R. (org.) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, op. cit.; GUTIÉRREZ, Leandro, ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política*: Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007; e KORN,

Sem fazer essa conexão com o momento político do país, mas também atentando para a dinâmica sociocultural, Sergio Pujol vê o tango impor-se, nessa subida à cena teatral, “una expresión de fronteras que ciertos sectores de la sociedad, y en especial las mujeres de clase media, sólo tienen oportunidad de apreciar camuflada o estilizada”.¹⁰⁴⁸ Os espectadores, e sobretudo as espectadoras, contemplam na encenação estilizada do cabaré o desfile dos tipos a que as letras dão vida, enquanto marcam a distância moralizadora: “para la moral burguesa, los teatros son, en su mayoría, lugares de asepsia sociocultural: allí el tango es contemplado, nunca experimentado”, mas, lembra Pujol, “la recepción se produce, y así, por vía indirecta, la música popular urbana se va haciendo familiar a los oídos de una sociedad que aún mira con desconfianza la muralla social que la separa de la mala vida”.¹⁰⁴⁹ Desde o final da Grande Guerra, e ao longo da década de 1920, o sucesso dos tangos nos teatros, replicado na vendagem de discos e logo também nas incipientes transmissões radiais, refletirá uma lógica de diversão adequada às classes médias em expansão: apelando a uma metateatralidade, espetáculos e tangos descrevem personagens, e narram situações típicas dos cabarés, permitindo às famílias conhecerem aqueles ambientes proibidos, a uma distância segura, para deles desfrutarem, sem se envolver diretamente.¹⁰⁵⁰

Os sainetes eram espetáculos teatrais de curta duração, de origem madrilenha, que se desenvolveram em Buenos Aires a partir do final do século XIX, tomando personagens e situações locais. Segundo Ferrer, tiveram seu apogeu ao longo da década de 1920, apoiando e beneficiando-se da difusão do *tango-canción*, mas “declinando luego en su tesitura tradicional por una excesiva comercialización”.¹⁰⁵¹ O sucesso comercial permitiu aos atores-cantores estrearem muitos tangos de grande repercussão popular, mas, segundo a tradição crítica, a repetição teria resultado na exaustão do gênero. Na avaliação do crítico teatral Jacobo de Diego, o sainete “se redujo a un pretexto subalterno, para que pudiera permitir la inclusión de un tango de

Francis, ROMERO, Luis Alberto (orgs.). *Buenos Aires entreguerras: la callada transformación: 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006.

¹⁰⁴⁸ PUJOL, S. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo*, op. cit., p. 153-4.

¹⁰⁴⁹ *Idem*, p. 154.

¹⁰⁵⁰ Sobre o conceito de metateatralidade, ver PELLAROLO, S. *Sainetes, cabaret, minas y tangos*, op. cit., p. 19-39.

¹⁰⁵¹ FERRER, H. Sainete. In: *El libro del tango*, op. cit., tomo III, p. 942.

éxito. De esta manera dejó de ser la pincelada fresca, colorida y rozagante de tipos de la vida cotidiana [...], para convertirse en un producto híbrido y estereotipado”.¹⁰⁵²

Criticando essa tradição interpretativa, que considera elitista, Sirena Pellarolo entende o sainete como um espelho embaçado, em que se refletem “profundas negociaciones sociales que se estaban dando en la moderna ciudad de Buenos Aires por ese entonces”, na medida em que a ampliação do mercado cultural implicava a incorporação de novos setores sociais, que desejavam reconhecer-se, e reconheciam-se no sainete e no tango.¹⁰⁵³ Para a autora, o interesse massivo do público “no está puesto solamente en la narración, en la historia, que, debido a su repetición en tantos sainetes, se convierte en una fórmula ficcional de grata recepción”, mas liga-se ao fato de que “satisfacía las expectativas de un público que se veía identificado con los personajes, las situaciones y una cotidianeidad urbana que sube a escena”.¹⁰⁵⁴

Vale considerar mais de perto essa questão de identificação, portanto identitária, entre o público e essas obras. A identificação do público com o sainete e com o *tango-canción*, que está na base do sucesso comercial de ambos, me leva a propor outra leitura, não conflitante, mas complementar às considerações de Romano, Pujol e Pellarolo. Destaco o aspecto sentimental e passional das narrativas contidas nas letras de *tango-canción*, que associo ao que Thomas Laqueur chama de “narrativas humanitárias”.¹⁰⁵⁵ Para o autor, “a capacidade que esses tipos de narrativa têm de

¹⁰⁵² DIEGO, Jacobo A. de. El teatro: el gauchesco y el sainete. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. T. II. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 145. Ao analisar o mundo do espetáculo nos anos 20, Sergio Pujol também registra esse rápido esgotamento do gênero teatral, ao lembrar uma fala do dramaturgo Tulio Carella, para quem “un par de tangos pegadizos y repetibles garantizaban el éxito de un mal sainete”. Citado por PUJOL, S. *Valentino en Buenos Aires*, op. cit., p. 153. Para outros estudos sobre o sainete, ver GALLO, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. [2 ed.] Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo, 1970. [1958]; CASADEVALL, Domingo F. *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968; ORDAZ, Luis. El tango en el teatro nacional. In: *La historia del tango*. Vol. 8: El tango en el espectáculo: Los bailes del internado, el teatro, el cine. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1213-1287, em especial o item 6, El sainete en 2 x 4, p. 1257-1269; e o já citado trabalho de PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

¹⁰⁵³ PELLAROLO, S. *Sainetes, cabaret, minas y tangos*, op. cit., p. 13-14. Embora reconheça a decadência do gênero no final da década de 1920, frente à “primacía irresistible” do cinema e da comédia musical, a autora lembra que tanto a matriz melodramática quanto a estrutura formal do sainete sobreviverão na década seguinte, nessas duas outras formas do espetáculo, em que o tango continuará se apoiando. *Idem*, p. 61 e 63. De forma análoga, para Pujol, “no se trata de una desaparición, sino más bien de una transmigración. La revista absorberá parte del espíritu de la especie en extinción”. PUJOL, S., *Valentino en Buenos Aires*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁵⁴ *Idem*, p. 37-8. Sobre essa vinculação social e o papel dos sainetes no campo literário portenho dos anos 20, ver também ROSA, C. La literatura argentina durante los gobiernos radicales. In: FALCÓN, R. (org.) *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, op. cit., p. 391-433.

¹⁰⁵⁵ LAQUEUR, Thomas. Corpos, detalhes e a narrativa humanitária. In: HUNT, Lynn (org.) *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 239-277.

provocar compaixão é óbvia”, e, ao contrário do que ocorre na tragédia, que propõe a inevitabilidade do sofrimento e a incapacidade de o espectador sentir-se provocado a socorrer o protagonista que sofre, na narrativa humanitária, descreve-se um sofrimento específico e se oferece um modelo voltado para a ação social.

Nesse sentido, o conhecimento do texto de *Los Dientes del Perro* pode ajudar a entender seu efeito sobre o público. Um dos autores, José González Castillo (1885-1937), jornalista identificado aos ideais anarquistas, após uma temporada em Santiago do Chile, para escapar à repressão em torno do Centenário de 1910, dedicou-se à dramaturgia e logo à militância pelos direitos autorais, em discordância de seus companheiros de anarquismo. Nos anos 20 e 30, atuaria na fundação de instituições vinculadas à efervescência intelectual e artística de esquerda do chamado grupo de Boedo, bairro onde vivia: a Universidad Popular de Boedo e a *peña* Pacha Camac. Do teatro, e confirmando o vínculo com Boedo, logo passaria aos tangos centrados na temática do *arrabal*, como *Sobre el Pucho* (1922), em parceria com o pianista Sebastián Piana, *Silbando* (1923), com Piana e seu filho Cátulo Castillo, e *Organito de la Tarde* (1923), com o filho, todos gravados por Gardel. É na linhagem desses tangos evocativos do *arrabal* que se inscrevem as criações de Manzi e de Cátulo Castillo.

Los Dientes del Perro tem como fundo a denúncia da hipocrisia da moral burguesa, em torno do conflito entre o rapaz enamorado que quer “dignificar” uma jovem dançarina de cabaré, casando-se com ela, e o pai, proprietário de uma confecção, que se opõe aos planos do filho. O primeiro quadro apresenta o cabaré, onde o jovem Héctor, ajudado pelo tio, Payo, enfrenta-se com um grupo de *patoteros* e seu líder, que seduzira e agora hostiliza María Esther. É nesse contexto, e antes do conflito, que a jovem canta *Mi Noche Triste*. O texto da canção, em si, nada tem que ver com o drama da jovem, mas sim o fato de remeter ao mesmo “entronque rufianesco”, para usar a expressão de Gobello. E o clima sentimental daquele tango, sem dúvida, corrobora para a representação da atmosfera desoladora a que o espetáculo visa. O diálogo inicial entre Payo e María Esther exterioriza a condição daquelas jovens, empregadas nos cabarés e forçadas a dançar com os clientes como prenúncio da prostituição:

PAYO – (a María Esther): ¿Y usted, no baila?

MARÍA ESTHER – ¡Cómo no! Para eso estoy aquí, señor.

PAYO – ¿Señor? (En broma.) El Señor está en el cielo... ¿Se divierte?

MARÍA ESTHER – *Tanto como divertirme... la obligación.*

PAYO – *Ah... ¿usted está a sueldo, ahora?*

MARÍA ESTHER – *¡Qué más remedio, señor!*

PAYO – *¿Pero usted hace poco que frecuenta este cabaret?*

MARÍA ESTHER – *Sí, señor; poco. Antes me obligaban a venir, me traían a divertirme, ahora... he vuelto sola para ganarme el pan.*¹⁰⁵⁶

No quadro seguinte, ela está incógnita, trabalhando como costureira na oficina do pai do rapaz, mas é descoberta e expulsa, quando suas antigas companheiras de cabaré, Angélica, ex-integrante de uma orquestra de senhoritas, e a francesa Ivonne, que ali vão para provar vestidos, a reconhecem e revelam sua identidade. Em meio à discussão familiar que se sucede, tio e sobrinho acusam a hipocrisia do pai:

HÉCTOR – *Ustedes acusan a esa pobre muchacha de venir de donde viene... pero no tienen escrúpulos en que vengan otras mujeres de su misma naturaleza, cuando vienen a dejar dinero. Entonces no hay mal ejemplo... Entonces hay buen negocio...*

PAYO – *Bien dicho... ¡Esa es la relatividad de la moral!*¹⁰⁵⁷

O sainete termina moralizante: com a família sentada à mesa, o tio narra aos sobrinhos pequenos uma parábola sobre um cachorro morto, de quem todos vêem a feiúra e os defeitos, enquanto um homem diz: “sin embargo parecen perlas los dientes del pobre perro...” E conclui: “ese hombre era Cristo. El único que había visto una cosa bella al feo y muerto animal”. Ao ouvir as palavras do tio, e ante a estupefação dos pais, Héctor levanta-se, para ir ao encaço de María Esther. E cai o pano.¹⁰⁵⁸

A moralidade exposta afasta-se do moralismo convencional, e assume um caráter político, programático. Escapando à comicidade habitual do gênero, embora algumas situações do primeiro quadro dêem vazão a isso, o texto visa a despertar no público a compaixão por aquelas jovens cabareteiras – as *milonguitas* –, que, forçadas pela pobreza ou pela ambição, e seduzidas por um gigolô ou por um “bacán”, trocavam a casa dos pais no subúrbio pelo luxo artificial do cabaré. E tudo é pensado para esse

¹⁰⁵⁶ GONZÁLEZ CASTILLO, José, WEISBACH, Alberto T. Los dientes del perro. Pieza en un acto y dos cuadros. In: PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 139.

¹⁰⁵⁷ *Idem*, p. 157.

¹⁰⁵⁸ *Idem*, p. 158.

fim: o luxuoso cabaré cenográfico no primeiro quadro, com a orquestra em cena – na estreia, estavam, entre outros, Firpo ao piano, Maffia e “Bachicha” nos bandoneones – e a canção “pegadiza”, cumpriam a função de seduzir o público para uma moral compassiva, contrastante com uma moral oficial, não solidária, que condenava *tout court* aquelas jovens. É uma habilidosa combinação, que une a representação cenográfica do cabaré, inacessível, por imoral, às famílias da nova classe média, a um tema que ao mesmo tempo toca à sensibilidade destas.

O tema e a intenção moral e política, de denunciar a situação de opressão em que vivem aquelas jovens, são comuns a outras expressões literárias de grande sucesso de público na época: os romances realistas de Manuel Gálvez, *Nacha Regules* e *Historia de Arrabal*, publicados originalmente como folhetins, respectivamente, em 1919 e 1922. Formado em Direito em 1904, desde então Gálvez já manifestara interesse pelo tema das jovens prostituídas, ao escrever sua tese, *La trata de blancas*, sensibilizado pela mobilização para combater o tráfico internacional de mulheres.¹⁰⁵⁹ Seu programa literário implicava converter o escritor em alguém engajado nas questões da sociedade nacional. E assim, o estudo deu-lhe subsídios para as novelas. São também “narrativas humanitárias”, descrevendo, com a mesma intenção de despertar compaixão, a situação de jovens exploradas por malfeitores inescrupulosos e abraçadas por seus amantes idealistas, desejosos de as redimir. E, como não poderia deixar de ser, as jovens aparecem, logo no início das narrativas, dançando o tango. Na abertura de *Nacha Regules*, num cabaré, a protagonista é forçada a dançar com Pato, o *compadrito* que a domina.¹⁰⁶⁰ No segundo capítulo de *Historia de Arrabal*, a operária Rosalinda e o pedreiro Daniel enamoram-se, dançando tangos ao som de um piano automático, em contraste com a degradação que sofrerá a protagonista, ao ser violentada por Chino e levada a se prostituir.¹⁰⁶¹ Dominadas por seus amantes, Nacha volta a cair, antes da redenção final, enquanto Rosalinda terminará matando o próprio salvador.

Thomas Laqueur inclui entre as “narrativas humanitárias” o romance realista, marcado pelo emprego de “técnicas miméticas”, a aparência de ser um relato da “experiência real”, e a referência ao corpo, como o “*locus da dor*” e também como o

¹⁰⁵⁹ Sobre o tema, ver CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1998; e DONADÍO, Marisa. *La ciudad de las esclavas blancas*. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL TANGO. *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango*. Buenos Aires, Año 3, n. 3, p. 55-272, 1996.

¹⁰⁶⁰ GÁLVEZ, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires: Tor, 1949, p. 5.

¹⁰⁶¹ GÁLVEZ, Manuel. *Historia de arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p. 16.

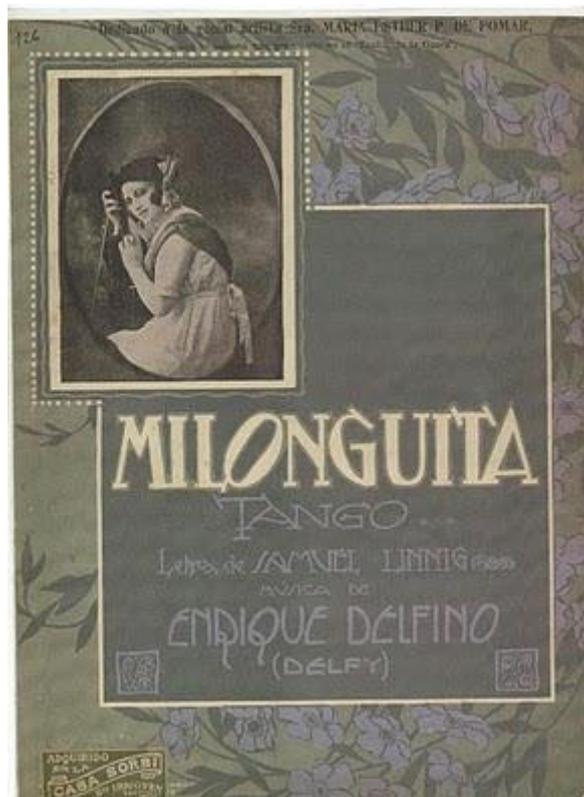
“elo comum” entre os que sofrem e aqueles que os poderiam socorrer.¹⁰⁶² De forma análoga, também as letras de *tango-canción* estão carregadas de “experiências do real”, a exemplo daquelas metáforas personificadas com que Contursi descrevia o quarto do protagonista em *Mi Noche Triste* e a exemplo de vários tangos que narram trajetórias de jovens prostituídas. O “real” é mobilizado na intenção de provocar a compaixão de espectadores, ouvintes e leitores. Embora tanto os cabarés quanto os teatros pertençam à rubrica do “entretenimento”, os autores dos textos ali veiculados projetam valores compartilhados socialmente. E sua função é muito mais política do que aparenta ser. As narrativas sinalizam uma crise no processo de modernização, e o tango é apresentado como resposta ou denúncia das contrafaces desse processo, como a hipocrisia das elites oligárquicas frente ao problema da prostituição e a fragilidade das jovens suburbanas de famílias operárias ou de classe média diante da atração exercida pelos ambientes luxuosos e as promessas de ascensão social que detêm. Na cena real, a social, duas possibilidades apresentavam-se a essas jovens: o triunfo pelo enamoramento de algum “bacán” frequentador do cabaré – como a María Esther de *Los Dientes del Perro* –, ou a ruína total, na trajetória de fracasso que leva do luxo artificial à mendicância, quando não à sífilis ou à tuberculose.¹⁰⁶³ É o drama descrito cruamente nos versos de *Carne de Cabaret*, escritos por Luis Roldán com música de Pacífico Lambertucci, num tango gravado por Gardel em 1920: “y así fue en la pendiente fatal, / del cabaret al hospital”.

Não é difícil identificar a rápida proliferação das narrativas humanitárias em forma de *tango-canción*, e sua constância como um dos tópicos da poética *tanguera*, na função de veículo de um conjunto de crenças e valores que conformam as identidades sociais. O próprio Contursi traz alguns dos melhores exemplos, pois, aproveitando-se do sucesso de *Mi Noche Triste*, pôde divulgar outras criações. Repetindo a fórmula, ao criar versos para música existente, o poeta havia adaptado a *El Desalojo*, tango instrumental de Augusto Gentile, a narrativa de *Flor de Fango*. Neste, descreve a trajetória de uma jovem de origem pobre, nascida em um *conventillo*, e que, seduzida pelas “delícias de un gotán” (tango, em *vesre*), entrega-se às “farras de champán”, convertendo-se na beleza frágil plantada sobre a base insegura e repugnante do “fango” (barro ou lama). Fiel ao novo modelo, o tango começa pela apóstrofe, com a qual o personagem põe-se na condição de “batidor” (delator), isto é, o narrador:

¹⁰⁶² LAQUEUR, T. Corpos, detalhes e a narrativa humanitária, *op. cit.*, p. 240 e p. 245.

¹⁰⁶³ Ver ARMUS, Diego. “Milonguitas” en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*. [online]. Rio de Janeiro, 2002, vol. 9, suppl., pp. 187-207.

Milonguitas



Flor de Fango

*Mina que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer.
Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregaste a la farra,
las delicias de un gotán.
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán. [...]*

É um mundo de ilusões, que termina por conduzir a jovem a uma condição pior do que a pobreza de onde partira:

*Fue tu vida como un lirio
de congojas y martirios;
sólo un dolor te agobió:
no tenías en el mundo
ni un cariño ni un consuelo,
el amor de tu madre te faltó.
Fuiste papusa del fango
y las delicias del tango
te espantaron del bulín;
los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.*

Romano lê aí outro tópico do *tango-canción*, a “tendencia de las letras tangueras a exorcizar el ambiente mismo en que se originaron”, responsabilizando-o “por la perdición de muchas jóvenes”.¹⁰⁶⁴ Escrito em 1917, segundo Romano, ou 1914, segundo Gobello, *Flor de Fango* seria o segundo tango gravado por Gardel, em 1919, e, seguindo o sucesso de *Mi Noche Triste*, subiria o palco nesse mesmo ano, interpretado por outra “cancionista”, María Luisa Notar, no sainete *El Cabaret-Montmartre*, de Alberto Novión. Segundo Pellarolo, a crítica teria recebido esse novo espetáculo como uma continuação de *Los Dientes del Perro*.¹⁰⁶⁵ De fato, ali está de novo o cabaré em cena, o *tango-canción* de Contursi, e até o nome da *milonguita* fútil e interesseira que

¹⁰⁶⁴ ROMANO, E. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁶⁵ Ver os excertos da crítica e a análise da autora em PELLAROLO, S. *Sainetes...*, *op. cit.*, p. 86-94.

canta o tango, Angélica, que coincide com uma das cabareteiras de *Los Dientes del Perro*. Mas, quanto ao caráter humanitário e compassivo, restringe-se aos versos de Contursi, pois agora trata-se de uma “pieza cómica en tres cuadros”, como avisa o autor. Seu foco não é a redenção da jovem pelo idealismo enamorado, mas, como diz Pellarolo, “las mujeres que buscan su libertad en el cabaret”, e, em lugar da compaixão que conduz ao protesto social, predomina a condenação moralista, a ética do trabalho, e a exaltação da maternidade.¹⁰⁶⁶ Além, é claro, de diversão e riso fácil.

Nesse caso, a repetição da fórmula conduz a um desvio da narrativa humanitária: se em *Los Dientes del Perro*, o tango sentimental soava natural na voz da protagonista melancólica, em *El Cabaret-Montmartre*, o mesmo caráter sentimental parece artificial e deslocado na voz da personagem frívola e adaptada ao ambiente, aspecto mais marcante tendo-se em vista que sua interpretação encerra um ciclo de números de dança compostos de um *fox-trot*, um tango, um maxixe e um *two-step*. Ou não... Em outra leitura, a presença do tango sentimental naquele ambiente poderia sugerir ironicamente o artificialismo da euforia que ocultava o sofrimento de muitas das *milonguitas*. Este, aliás, seria o tema para vários tangos: rir, para não chorar.

Como é impossível saber o que pensaram os espectadores, registre-se a boa recepção da crítica e do público. Com esses sucessivos êxitos comerciais, cada novo espetáculo torna-se pretexto para a criação de um novo tango, candidato ao sucesso: “desde entonces no hubo sainete sin tango cantado y muchas actrices se convirtieron en cancionistas”.¹⁰⁶⁷ E assim, a reiteração conduzirá o olhar da crítica a identificar o esgotamento e a decadência da fórmula, pela excessiva comercialização. Não é difícil notar que esse debate sobre a decadência do sainete guarda relação direta com aquele que seria desenvolvido sobre a decadência do tango, entre 1928 e 1936. Certamente, a ideia de decadência do tango reflete esse mesmo desconforto em relação ao caráter comercial da produção da década. E se havia desconforto entre os *tangueros*, maior havia entre a crítica teatral e a intelectualidade interessada mas distante do tango, a exemplo de Borges. Para os vanguardistas de Florida, somava-se também o desconforto ante o sucesso de uma fórmula que remetia a estilos literários considerados ultrapassados, como o romantismo e o realismo.¹⁰⁶⁸ A respeito de *Historia de Arrabal*,

¹⁰⁶⁶ *Idem*, p. 87 e 93. Ver NOVIÓN, Alberto. *El Cabaret Mont-Martre*. In: PELLAROLO, S., p. 159-185.

¹⁰⁶⁷ GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁶⁸ Sobre a confrontação no campo literário dos anos 20, a respeito da relação com o popular, ver GELADO, Viviana. O coloquialismo urbano rio-platense como forma de valorização do popular. In:

de Gálvez, por exemplo, diria Borges, em 1926, que “es una paráfrasis de la letra de cualquier tango, muy prosificada y deshecha”.¹⁰⁶⁹ No mesmo ano, Enrique González Tuñón reuniu em volume intitulado *Tangos* os contos curtos que publicara em *Crítica*, estratégia do jornal para ampliar sua inserção no mercado, valendo-se da difusão e popularidade dos tangos. Nicolás Olivari os chamara simpaticamente de glosas, por serem desenvolvimentos de temas extraídos das letras de *tango-canción*. Borges não perdoou: “se trataba de una llorona prosificación de lloronas letras de tango, empresa comercial o diarera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó”.¹⁰⁷⁰

Para a crítica e a intelectualidade, sinais de decadência – talvez recebidos com alívio – pelo que consideram um excessivo apelo comercial e popular dos sainetes e dos tangos, somado ao sentimentalismo e à reiteração dos temas. Para o grande público, diversão e também motivações de cunho social, que deram sustento a essa reiteração de temas e personagens ao longo da década de 1920 e depois. Para os autores de tango, uma enriquecedora fonte de direitos recebidos pelas encenações, que instauraram uma curiosa e rentável intertextualidade, que se desenvolve conforme um tango de sucesso pudesse servir como chamariz do público em um novo sainete. Comentando essa correlação entre sainete e tango, Horacio Ferrer observa inclusive que “hay muchas letras de tango que son verdaderos resúmenes de sainetes íntegros”.¹⁰⁷¹

Nessa rede intertextual, o primeiro verso de *Mi Noche Triste* deu o título a *Percanta que me amuraste*, de Contursi e Manuel Romero, estreado em 1920. A recepção ao tango *Milonguita*, de Delfino e Linnig, os levaria a um sainete de mesmo nome, estreado em 1922, e no qual emplacaram outro sucesso, *Melenita de Oro*. Um verso de *Flor de Fango* inspiraria a Alberto Vaccarezza *Tu Cuna fue un Conventillo*, de 1925. Em 1932, Matos Rodríguez e Ivo Pelay levariam à cena *La Cumparsita*. O próprio Contursi, em parceria com Enrique Maroni, já havia tirado proveito do famoso tango, instrumental na origem, escrevendo a letra que em 1924 estrearia em *Un Programa de Cabaret*.¹⁰⁷² Assim, movidos mais pelos ingressos monetários do que pela capacidade como dramaturgos, os autores de letras, como Contursi, tornaram-se

Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006, p. 194-281.

¹⁰⁶⁹ BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2008, p. 28 [1926].

¹⁰⁷⁰ Citado por Guillermo Korn no estudo introdutório a GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003, p. 16.

¹⁰⁷¹ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución, op.cit.*, p. 39.

¹⁰⁷² Ver ORDAZ, L. El tango en el teatro nacional. In: *La historia del tango*. Vol. 8: El tango en el espectáculo, *op. cit.*; e PELLAROLO, S. *Sainetes, cabaret, minas y tangos, op. cit.*, p. 67.

também autores de sainetes, enquanto autores de sainetes, como González Castillo, Alberto Vaccarezza e Manuel Romero, tornavam-se autores de tangos. Gobello observa que “Contursi se dedicó luego a escribir para el teatro. Dio a la escena trece piezas – todas ellas de valor muy menguado”.¹⁰⁷³ Mas os direitos sobre as vendas de seus tangos lhe renderiam outros valores, nada minguados: até 1925, a fortuna de cem mil pesos.¹⁰⁷⁴ No ano seguinte, o ex-sapateiro, filho de imigrantes, enriquecido pelo tango e pelo teatro, partiria para a Europa, onde viveria dois anos, entre Espanha e França, retornando de Paris com problemas mentais, para ser internado num sanatório, ali permanecendo até a morte, ocorrida em 1932.

E as fórmulas de sucesso repetiam-se, não só no teatro, mas também na partitura e no disco. O próprio Contursi retomaria o tema do “amuro”, do “cotorro” ou da “curda”, em *Ivette*, de 1920; *La Cumparsita (Si supieras)*, de 1924; *La he visto con otro* e *Pobre Corazón Mío*, de 1926, os três últimos, estreados em sainetes e gravados por Gardel. Outro exemplo de reescritura é *Pobre Paica*, gravado por Gardel em 1920, também um tango instrumental convertido em canção por Contursi, a partir de *El Motivo*, de Cobián, composto originalmente em 1916. Lido na sequência de *Flor de Fango*, sugere o desfecho daquela trajetória condenada pelo narrador: descreve a “milonguera” decadente e enferma, sem ter o que calçar nem vestir, sem dinheiro para o aluguel do “bulín” (o quarto), e na iminência do despejo:

El Motivo (Pobre Paica)

*Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín...
Hoy no tiene pa' ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no ha aportao para el bulín.*

E a narrativa carrega na descrição do abandono provocado por sua condição de “enferma y sin vento” (dinheiro):

¹⁰⁷³ GOBELLO, J. *Crónica general del tango, op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁷⁴ Segundo CASADEVALL, D. *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*, p. 156.

*Ya no tienen sus ojazos
esos lindos resplendores,
y en su cara los colores
se le ven palidecer.
Está enferma, sufre y llora
y manya con sentimiento
de que así, enferma y sin viento,
más naides la va a querer. [...]*

Analisando essa rede intertextual, que converte as letras de *tango-canción* num sistema literário com características próprias, a crítica literária Rosalba Campra chega a afirmar que “a través de la absorción de un texto por otro, de su entrecruzamiento en una única red, se va construyendo la convicción de que cada tango es, al fin de cuentas, una epifanía: en cada tango se revela *el tango*”.¹⁰⁷⁵ E assim, não só Contursi, mas outros autores também valeram-se desses modelos. O já citado *Milonguita* seguia as mesmas motivações, tanto comerciais quanto temáticas. Em 1920, Weisbach e Linnig estrearam *Delikatessen Haus*, e “como estaba de moda que los sainetes incluyeran un tango, Linnig escribió unos versos titulados *Esthercita*, a los que Enrique Delfino puso música”,¹⁰⁷⁶ logo rebatizado com base no primeiro verso: “¿Te acordás, Milonguita? Vos eras / la pebeta más linda de Chiclana”. O desenho da protagonista confirma o jogo intertextual entre tangos e sainetes: *Esthercita* remete a María Esther, a jovem de *Los Dientes del Perro*.¹⁰⁷⁷ Em *Milonguita*, a descrição sugere uma filha de imigrantes, a julgar pelo nome e pelos cabelos, cuja cor faz o poeta falar em “un beso de sol”. O tango narra a trajetória da protagonista, que trocou a casa dos pais no subúrbio – Chiclana – por um cabaré do centro de Buenos Aires:

*¡Estercita!...
Hoy te llaman Milonguita,
flor de lujo y de placer,
flor de noche y cabaret.*

¹⁰⁷⁵ CAMPRA, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996, p. 23.

¹⁰⁷⁶ GOBELLO, J. *Conversando tangos*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁷⁷ Dos tangos nascem sainetes, e dos sainetes nascem tangos: em outra relação intertextual, outro personagem de *Los Dientes del Perro*, a francesa Ivonne, inspirará a Enrique Cadícamo *Madame Ivonne*, com música de Eduardo Pereyra, tango de 1933, gravado nesse mesmo ano por Gardel, e que narra as desventuras da “alegre griseta”, jovem proletária de Montmartre, seduzida por um argentino, e que terminaria sendo “Madame” em Buenos Aires. Não obstante, Eduardo Romano cita uma versão segundo a qual Ivonne seria a regente da pensão em que se alojava o compositor em Montevidéu. Ver ROMANO, E. *Las letras del tango*, op. cit., p. 245.

Seduzida pelos atrativos da cidade cosmopolita e em expansão, em pouco tempo, aferroada pela desilusão, a jovem agora daria a alma por voltar à simplicidade de um vestido de “percal”, como os que usavam as “obreritas” do subúrbio:

*¡Milonguita!
Los hombres te han hecho mal,
y hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal.*

A narrativa completa-se com o que Romano chama de “adecentamiento”, expresso no arrependimento da jovem, diante dos excessos naqueles ambientes de luxo e de prazer, onde se podia dançar um tango embebido no melhor champanhe francês:

*Cuando sales a la madrugada,
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío
dice: ¡Ay, si pudiera querer!...
y entre el vino y el último tango
pa'l cotorro te saca un bacán...
¡Ay, qué sola, Esthercita, te sientes!...
Si llorás... ¡dicen que es el champán!...*

Nessa permanente denúncia das jovens suburbanas atraídas como mariposas pelas luzes do centro e condenadas ao fracasso, as letras de tango desenharão a geografia de uma cidade partida entre o paraíso perdido do subúrbio e a perversão do centro. Esta imagem dicotômica de Noemí Ulla nutre a condenação moral e os planos opostos que compõem a poética de outro dos grande poetas do tango, também ascendido à fama por aqueles anos: Celedonio Flores, o “negro Cele”.¹⁰⁷⁸ Sobre a dicotomia e a condenação moral associada a ela, o poeta construiria uma série de poemas convertidos em tangos e prontamente assumidos pela cultura *tanguera* como “clássicos”. É o caso de *La Mariposa*, cujo título emprega a metáfora que sintetiza o vôo da *milonguita* ao centro, escrito em 1921 para a música de Pedro Maffia, e logo gravado por Gardel. Ali, o autor retoma a condenação à traição feminina já cantada em

¹⁰⁷⁸ A imagem dicotômica está em ULLA, N. *Tango, rebelión y nostalgia*, op. cit., p. 33-44.

Margot e *Mano a Mano*, dois poemas convertidos em canções pela dupla Gardel e Razzano, e gravados por aquele, respectivamente em 1919 e 1920.

Em 1914, aos 18 anos, Celedonio Flores teve um poema lunfardo, *Por la Pinta*, premiado em concurso do jornal *Última Hora*. Enrique Cadícamo, que colheu do amigo poeta a versão que relata em suas memórias, diz que Gardel lhe sugerira escolher um título mais “pegadizo”, isto é, vendável, com que o autor optou por *Margot*. Cadícamo, que cultivaria sistematicamente o lunfardo em seus tangos, seguindo a Flores na linguagem e nas temáticas, assim traduz o impacto que sentiu com a composição: “cuando yo escuché aquel disco en la voz de Gardel cantando aquellos versos [...] me parecieron más que un poema lunfardo, una escuela, un modelo, una fuente donde tendrían que ir forzosamente a abreviar los autores de letras de tangos futuros”.¹⁰⁷⁹

A narrativa realista adota o padrão do discurso em apóstrofe, em que o enamorado, possivelmente um jovem proletário, ressentido pelo desejo de ascensão social da jovem, acusa-a por seus “berretines de bacana”, os caprichos de querer ser mais do que verdadeiramente é, e condena-a: “vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente”. Alternando dois planos, o poeta denuncia o desacerto entre aquele corpo acostumado aos modos e trajes simples, e agora entregue ao tango, e contrapõe a miséria do *conventillo* onde nasceu, ao cabaré Armenonville, na Recoleta, lugar de risos, charutos e champanhe:

Margot

*Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal,
porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de charlar o estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.*

*Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfan tu silueta y tu traje de colores
entre risas y piropos de muchachos seguidores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonvil.*

¹⁰⁷⁹ CADÍCAMO, E. *Mis memorias*, op. cit., p. 66.

No centro do poema, a imprecção moral. O narrador nega a vitimização da jovem, acusando-a de ter caído no vício conscientemente:

*Son macanas: no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafishio de averías el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente:
¡berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día en que un magnate cajetilla te afiló!*

E nas duas estrofes seguintes retoma os planos contrapostos, no contraste entre a pobreza no vestir de antes e a seda de agora; entre a identidade do nome de batismo e a falsa, afrancesada, que adota; entre a “pobreza franciscana” da mãe lavadeira no *conventillo* suburbano e a vida de “bacana” nos reservados dos cafés afrancesados do centro da cidade:

*Yo me acuerdo: no tenías casi nada que ponerte;
hoy usás ajuar de seda con rositas rococó...
¡Me revienta tu presencia, pagaría por no verte!
Si hasta el hombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:
ya no sos mi Margarita... ¡ahora te llaman Margot!*

*Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien;
y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa' poder parar la olla con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrado a querosén.*

Ao rimar “franciscana” com “bacana” e “Julien” com “querosén”, o poeta desenha a contraface que alimenta o luxo aristocrático do ambiente dos cabarés e cafés, onde o tango, como as *milonguitas*, tem uma porta de acesso às elites. A forte indignação desses versos ante a traição da mulher repete-se em *Mano a Mano*, na condenação à “percanta” que antes driblava a pobreza e agora é “bacana”, divertindo-se com os “morlacos” (pesos) do amante rico:

*Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión;
hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los tirás a la marchanta
como juega el gato maula con el mísero ratón.*

Como saboreando uma vingança, o narrador anuncia a decadência futura da traidora, mas fazendo alarde de uma superioridade moral, sinaliza seu perdão, e se oferece para dar a pele por ela:

*Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en el pobre corazón,
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
p'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.*

Há certa unanimidade entre os autores que, ao abordarem a poética *tanguera*, combinam análise literária e sociológica. Para eles, a reação e a condenação moral não se dão apenas no plano pessoal, mas traduzem um protesto de classe, que tem sua raiz na condição social dos próprios tangueros, a maioria dos quais vinha de famílias de imigrantes e residia nos mesmos subúrbios, de onde saem as *milonguitas*. Assim, a *percanta* é traidora, porque abandona o subúrbio, transpondo a barreira social, que a leva a entregar seu corpo a um “bacana”, e a se comportar como um deles. Para Noemí Ulla, no estudo de 1967, o tango de Celedonio Flores representa “la protesta o la queja de la clase popular en su condición sumergida” e “la rebelión ante la miseria”, transposta a partir da “circunstancia de haberla sentido desde la niñez”.¹⁰⁸⁰ O protesto de classe apareceria com força nas referências ao “*bacán* como el hombre que ‘pierde’ a las milongueras, ofreciéndoles la apertura a un modo de vida engañosamente ventajoso”.¹⁰⁸¹ O “*bacán*” é sempre um “gil” ou otário, “porque su respaldo económico es el único medio y el más eficaz con que cuenta para conquistarlas fácilmente”.¹⁰⁸²

Pellettieri, em 1976, sintetiza a contribuição de Flores à poesia popular em três aspectos: “el haber encontrado el lenguaje propio y fluído con el cual iba a poder expresar el dolor, la soledad y el desamparo de nuestro pueblo en ese momento”; por “haber dado con el punto de vista adecuado”, mediante a proximidade e o compromisso com o que narra; e por haver sabido explorar “el medio, el canal por el cual [...] hizo llegar su mensaje al pueblo”, a canção, o rádio, o disco e o recitado.¹⁰⁸³

¹⁰⁸⁰ ULLA, N. *Tango, rebelión y nostalgia*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁸¹ *Idem*, p. 91.

¹⁰⁸² *Idem*.

¹⁰⁸³ PELLETTIERI, Osvaldo. Celedonio Flores, su poesía. In: *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Todo es Historia, SRL, 1976, p. 58-60.

También Romano, em 1973, vê no poeta um “pronunciamento político en favor del suburbio”, manifestado na forma de “una admonición y la advertencia que, en el mundo del tango y otros mensajes populares, suele dirigirse a quienes cambian la vida sencilla y familiar del barrio por los placeres malsanos del centro”.¹⁰⁸⁴ Em trabalho mais recente, de 1995, observa que “esa condición transclasista” que o tango alcança, não nega que “hubieran tenido un papel protagónico los sectores humildes”, e “el lugar donde rastrear tal protagonismo es [...] nada menos que la lengua”.¹⁰⁸⁵ E tal seria o papel político desempenhado pelo uso do lunfardo, tão marcante em Contursi e mais ainda em Flores. O uso não acadêmico da língua “indicaba un fortalecimiento en el plan cultural de los semiletrados que irrumpían en el mercado de bienes simbólicos con la seguridad de no tener que avergonzarse por lo que hablaban todos los días”.¹⁰⁸⁶

De maneira análoga, em 1996, Rosalba Campra identifica no plurilinguismo e na hibridação, pelo uso do lunfardo, italianismos, galicismos etc., uma “provocación” que “entraña una trasgresión social”.¹⁰⁸⁷ Investigando os recursos retóricos do *tango-canción*, a autora enriquece a imagem dicotômica que opõe o “arrabal” ao centro, lembrando a “materia primordial del suburbio: el barro”, o *fango*, tantas vezes e facilmente rimado com tango, cujas conotações são “espacio inseguro, fluido, impreciso, opuesto a la presunta inmutabilidad del adoquín o del asfalto, materias firmes pero muertas”.¹⁰⁸⁸

Uma voz discordante é o psicanalista Carlos Mina, que num ensaio de 2007, critica essas abordagens de caráter histórico-sociológico, que, segundo ele, tomam os tangos na literalidade. Defende que “un fenómeno de masas de la envergadura y originalidad del tango crea forzosamente sus propias leyes”, e que “juzgarlo con las de otras disciplinas sólo ha logrado empobrecerlo, limitarlo y desviar los esfuerzos

¹⁰⁸⁴ ROMANO, Eduardo. Celedonio Flores y la poesía popular. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo. Crisis*. Año 1, n. 7, nov. 1973, p. 8. Para outras análises análogas, ver PELLETTIERI, O. Siempre Contursi. In: *La historia del tango*. Vol. 17: Los poetas, *op. cit.*, p. 3143-3165; SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1999, p. 190-8 [1986]; VARELA, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 144-150.

¹⁰⁸⁵ ROMANO, Eduardo. Origen de las letras del tango y sistema sociocultural. In: CHÁ, Ercilia Moreno (comp.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 94-95.

¹⁰⁸⁶ *Idem*.

¹⁰⁸⁷ CAMPRA, R. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁸⁸ *Idem*, p. 51-52. Dependendo do contexto, o simbolismo do “fango” pode variar entre a miséria humana de *Flor de Fango* e a alusão ao caráter semirrural dos subúrbios, sinalizando uma modernização ainda incompleta.

necesarios para su comprensión”.¹⁰⁸⁹ No entanto, partindo da psicanálise, elabora conclusões afastadas das próprias evidências, ao defender, por exemplo, que o tango não fala de política, e “no menciona cuestiones que impliquen divisiones entre los seres humanos, precisamente porque se construyó como la elaboración de las oposiciones para producir la integración en lugar de divisiones irreductibles”.¹⁰⁹⁰ Numa leitura absolutamente inverossímil, quando se tem em vista o processo político e social vivido pelo país no século XX, idealiza a inserção do imigrante na sociedade argentina como a construção de uma “nación integrada”, em que o tango teria cumprido o “trabajo ‘simbólico’ de la elaboración de las diferencias”, que, para ele, “es lo que pudo haber permitido que aquí no quedaran heridas sin cesar”.¹⁰⁹¹

Cada análise enxergará o que procurar, mas não há como negar que esse *corpus* de letras sinaliza uma identidade social compartilhada por seus autores, e, seguramente, pelos fruidores. Se não, como explicar o sucesso comercial? E essa identidade aponta uma parte, não a totalidade social. Prologando uma compilação de seus versos, longe de qualquer superinterpretação, as palavras do próprio poeta dissipam dúvidas, ao nomearem o destinatário de sua obra, incorporando elementos do mesmo “realismo popular” e humanitário de seus tangos:

*Este libro es para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente, los que tienen las manos fuertes, rugosas y encallecidas, los que llevan las mangas del saco lustrosas por las carpetas de las timbas, las maderas de los escritorios y los estaños de los boliches. Para la pobre modista que en el rigor del invierno cubre con un tapado de transparente algodón el vestido del pasado verano, para la pobre fabriquerita de mi suburbio, para el vigilante de facción en la más apartada calleja arrabalera, para el carrero, el canillita y el malandrín...*¹⁰⁹²

Complementarmente à condenação moral, em outros tangos, *Muchacho*, de 1924, e *La Musa Mistonga*, de 1926, ambos gravados por Rosita Quiroga, Celedonio Flores canta o orgulho *arrabalero*, concorde à sua filiação política radical e ao fato de ter vivido em Villa Crespo: “La musa mistonga de los arrabales [...] ignora la gloria de

¹⁰⁸⁹ MINA, Carlos. *Tango: la mezcla milagrosa: 1917-1956*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007, p. 282.

¹⁰⁹⁰ *Idem*, p. 32.

¹⁰⁹¹ *Idem*, p. 45.

¹⁰⁹² Citado por ROSSLER, Osvaldo. Celedonio Flores. In: *La historia del tango*. Vol. 17: Los poetas (I), p. 3183.

un día vivido / bajo la fragante honda de Versalhes, / pero sale alegre cuando ha anochecido / a ver los muchachos jugar por las calles”. Em *Muchacho*, descreve um “bacán”: “que porque la suerte quiso / vivís en el primer piso / de un palacete central”. Mas é para desdenhar em seguida de seus valores, se comparados ao *arrabal*:

*Decime
si conocés la armonía
la dulce policromía
de las tardes de arrabal,
cuando van las fabriqueras
tentadoras y diqueras
bajo el sonoro percal.*

Quase uma resposta ao *arrabal* de Borges, despovoado e atento apenas à paisagem com seus entardeceres. Flores, ao contrário, assume e explicita os moradores e sua condição proletária. Mas nesse caso, apela à ironia, e não há a intenção de comover por compaixão.

Ao contrário, em *Margot* e *Mano a Mano*, de Flores, como também em *Mi Noche Triste* e em outros tangos de Contursi, o apelo humanitário está no relato do homem *amurado*, que se desnuda em sua dor. Ao condenar a traição feminina, o narrador assume-se como vítima, convidando à compaixão sobre si mesmo. Mas há outra diferença em relação às demais narrativas humanitárias apontadas antes. Da María Esther de *Los Dientes del Perro* à Esthercita de *Milongueta*, da *Flor de Fango* à *milonguera* abandonada de *Pobre Paica*, da *Nacha Regules* à Rosalinda de *Historia de Arrabal*, as mulheres são vulneráveis e ingênuas, submissas e passivas em seu destino. Em *Margot* e em *Mi Noche Triste*, como na Angélica de *Los Dientes del Perro* e de *El Cabaret-Montmartre*, ao contrário, a mulher decide-se pelo que lhe parece uma oportunidade de ascensão social, num exercício de autonomia frente à tutela masculina.

Essa perspectiva é sinalizada em trabalhos como o de Marta Savigliano e o já citado de Sirena Pellarolo, que cruzam, em suas análises, as novas identidades de gênero e de classe desenvolvidas no processo de modernização. Savigliano ressalta que as figuras da *milongueta* como “percanta retobada”, isto é, que se revolta, e do *compadrito* como “malevo que llora”, contradizem as concepções burguesas do que

sejam masculinidade e feminilidade.¹⁰⁹³ Observando que as queixas do homem nas letras de tango expõem sua debilidade de classe pela ótica da sexualidade, a autora entende ser possível questionar também o caráter hegemônico da mensagem machista na sociedade argentina e ainda a representação da mulher como “la imagen de la pura víctima del machismo”.¹⁰⁹⁴

Pellarolo retoma o protesto do amante abandonado, que apela a uma identidade de classe para responder ao movimento dessas mulheres em direção ao centro, contrapondo-o à “pasividad de la figura de la ‘Madre sacrificada’, con quien se identifica en su compartida lealtad a los antiguos valores residuales del suburbio”.¹⁰⁹⁵ Independente dos resultados desse movimento, a autora considera importante constatar “el libre albedrío de estas mujeres que deciden tomar el destino de sus vidas en sus manos”, considerando que “ese ensayo de movilidad les permitirá en el futuro llegar a otras decisiones que eventualmente y de modo colectivo, crearán una transformación de valores de género en la sociedad porteña”.¹⁰⁹⁶ Em complemento, a autora crê possível “intuir una toma de conciencia de su relevancia social debido a su profesionalización, al incremento en su nivel de alfabetización y su rechazo de los valores semi-rurales a los que se sometían en el marco suburbano”, extemporâneos em relação à consolidação do sistema capitalista e à adoção de valores modernos.¹⁰⁹⁷ Pellarolo propõe ainda um pertinente programa de investigação, ao observar que, “para rastrear la zona silenciada de la historia de las milonguitas, es necesario confrontar estas representaciones de mujeres ‘caídas’ [...] con las vidas y experiencias de las mujeres de teatro”.¹⁰⁹⁸

De fato, sendo a cultura *tanguera* predominantemente masculina, a representação das identidades femininas é sempre tensionada por um quase silêncio. Não é gratuito que a representação das mulheres no *tango-canción* apareça em sua complexidade, como discussão de gênero, pelas mãos de duas pesquisadoras.¹⁰⁹⁹ Da mesma forma, são os homens que escrevem os tangos, e, em sua maioria, as letras estão

¹⁰⁹³ SAVIGLIANO, Marta Elena. Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases y imperialismo. *Relaciones*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires, tomo XIX, p. 79-104, 1993/1994, p. 86.

¹⁰⁹⁴ *Idem*, p. 98 e p. 80.

¹⁰⁹⁵ PELLAROLO, S. *Sainetes, cabaret, minas y tangos*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁹⁶ *Idem*, p. 47-48.

¹⁰⁹⁷ *Idem*, p. 51.

¹⁰⁹⁸ *Idem*. Sobre uma “história das mulheres”, ver PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Florianópolis: EDUSC, 2005.

¹⁰⁹⁹ Justiça seja feita, este é o ponto em que a abordagem psicanalítica de Carlos Mina traz uma contribuição significativa. Ver MINA, C. El abandono: el cambio de posición de la mujer. *In: Tango: la mezcla milagrosa*, *op. cit.*, p. 109-127.

sob a perspectiva masculina, que observa, comenta, se compadece ou condena o comportamento feminino. Algumas exceções são os tangos escritos para intérpretes femininas, como *De mi Barrio*, de Roberto Goyeneche, marcante no repertório de Rosita Quiroga. Na primeira pessoa, é a narradora quem descreve sua trajetória e se autocondena, por ter alimentado a ilusão de ascender às “familias bacanas”, entregando-se ao sedutor que a enganou:

*Yo de mi barrio era la piba más bonita,
en un colegio de monjas me eduqué
y aunque mis viejos no tenían mucha guita
con familias bacanas me traté.*

*Y por culpa de ese trato abaconado
ser niña bien fue mi única ilusión
y olvidando por completo mi pasado
a un magnate entregué mi corazón. [...]*

Abandonada pelo amante, torna-se *milonguera* de cabaré, repetindo a combinação de tango e champanhe:

*Y es por eso que mi vida se desliza
entre el tango y el champán del cabaret
mi dolor se confunde en mi sonrisa,
porque a reír mi dolor me acostumbré.*

Até aqui, a narrativa segue o padrão da mulher iludida e da trajetória de fracasso. Mas numa virada incomum, a “vítima” canta sua vingança contra os homens:

*Y se encuentre algún otario que pretenda
por el oro mis amores conseguir,
yo lo dejo sin un cobre pa que aprenda
y me pague lo que aquél me hizo sufrir. [...]*¹¹⁰⁰

¹¹⁰⁰ Entrevistada por León Benarós, Rosita Quiroga fala do interesse de Eva Perón por esse tango: “me hicieron saber que a la señora Eva Perón le gustaba mucho como yo cantaba el tango *De mi barrio*, y que quería tenerlo. [...] así que se lo llevé personalmente a la señora Eva Perón al despacho que tenía en la calle Perú. Mi dijo que le gustaba mucho el tango, aunque no le quedaba mucho tiempo para escuchar música, y me preguntó qué quería. Le dije que nada, que para mí era un honor que ella se hubiera interesado en lo que yo cantaba.” BENARÓS, León. Rosita Quiroga: de lo criollo al arrabal. *In: 7 para el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 89.

Tangueras



Rosita Quiroga



Azucena Maizani

“La Ñata Gaucha”



Azucena Maizani caracterizada como
compadre

Exceções mais raras ainda são os tangos escritos pelas próprias intérpretes, como *Oíme, negro*, de Rosita Quiroga, e *Pero yo sé*, de Azucena Maizani. Se o tango desta inverte os papeis, e denuncia na alegria do *bon vivant* a tristeza de uma paixão não curada – “Pero yo sé que metido / vivís penando un querer, / que querés hallar olvido / cambiando tanta mujer...” – o de Rosita Quiroga é a exceção que confirma a regra. Em *Oíme, negro*, a protagonista diz ao amante:

*Fui mala, lo comprendo. Las joyas y vestidos
que nunca había tenido llenaron mi ambición:
perdona mi torpeza y escucha a la que implora.
¡También las pecadoras merecen un perdón!*

Estela dos Santos, pesquisadora dedicada a *Las Cantantes*, lamenta a pouca ênfase às mulheres nas gravações e na memória *tanguera*, e registra algumas peculiaridades, como o fato de Maizani, “la Ñata Gaucha”, apresentar-se travestida de *gaucho*. Nos primórdios da rádio, os artistas alternavam-se na longa programação diária, e, assim, “Azucena y Rosita sostenían [...] la energía de sus compañeros de actuación con las comidas que preparaban para paliar las largas horas que pasaban en la radio. La especialidad de la Ñata eran los tallarines. La especialidad de Rosita era el puchero”.¹¹⁰¹ Ainda que o tango, o teatro e o rádio lhes proporcionassem um caminho para uma vida mais autônoma, vê-se que não era fácil livrar-se dos papeis estereotipados.

O quase silêncio feminino contrasta e confirma a militância política e cultural de duas importantes figuras da época: Alicia Moreau de Justo, a médica e líder socialista, que denunciava a dureza da prostituição, mas era incapaz de reconhecer o papel dos novos valores tensionados no *tango-canción* e no sainete, e a professora e poeta Alfonsina Storni, cuja poética era atravessada pela condição feminina.¹¹⁰² Alfonsina foi operária fabril, professora rural e mãe solteira, mas, ao se transferir para Buenos Aires, logrou sua inserção no mundo masculino das letras e do jornalismo,

¹¹⁰¹ DOS SANTOS, Estela. *La historia del tango*. Vol. 13: Las cantantes. Buenos Aires: Corregidor, 1978, p. 2254.

¹¹⁰² Sobre o posicionamento de Alicia sobre a situação da mulher e a prostituição, ver ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años*. Buenos Aires: Mar Dulce, 1985, p. 41-43 e p. 94-97. Referindo-se aos compadritos dançando entre si nas esquinas, diz: “Yo conocía el tango... y le tomé desde entonces tal horror, tal horror, que ese sentimiento no me ha abandonado. [...] Bueno, eso, naturalmente, no existía en el ambiente socialista, en absoluto.” (p. 66).

potencializando uma militância assumidamente feminista.¹¹⁰³ Ao situar sua produção no campo literário daqueles anos, Beatriz Sarlo salienta o contraste entre o conteúdo ideológico de sua poesia, de moral não convencional, e seu convencionalismo formal: “al trabajar con una retórica fácil y conocida, hace posible que esa moral diferente sea leída por un público mucho más amplio que el de las innovaciones de la vanguardia, por un público que, en verdad, desborda los límites del campo intelectual”.¹¹⁰⁴ A análise de Sarlo flagra inclusive a inversão do tópico *tanguero* da decadência feminina, no *Encuentro*, que integra *Ocre*, de 1925:

Encuentro

*Lo encontré en una esquina de la calle Florida
más pálido que nunca, distraído como antes;
dos largos años hubo poseído mi vida...
lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.*

*Y una pregunta mía, estúpida, ligera,
de un reproche tranquilo llenó sus transparentes
ojos, ya que le dije de liviana manera:
- ¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?*

*Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle
y con su manga oscura rozar el blanco talle
de alguna vagabunda que andaba por la vía.*

*Perseguí por un rato su sombrero que huía...
Después fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre.*¹¹⁰⁵

A análise de Sarlo me sugere uma analogia entre o programa de Alfonsina, que apresenta uma nova identidade feminina, autônoma, recorrendo a modelos poéticos anteriores e de fácil aceitação popular, e o programa assumido pelos autores de *tango-canción*. Nos dois casos, manipula-se e mobiliza-se um repertório formal e temático, repudiado como de mal-gosto pelas vanguardas elitizadas, mas adequado à conquista do gosto geral, “popular”. Ao assumirem essas escolhas, os *tangueros* trazem para o primeiro plano os excluídos, os marginais, as *milonguitas* e os

¹¹⁰³ Ver MÉNDEZ, Mariela, QUEIROLO, Graciela, SALOMONE, Alicia (orgs.). *Nosotras... y la piel*: selección de ensayos de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

¹¹⁰⁴ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires, 1920 y 1930. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 81. [1988]

¹¹⁰⁵ STORNI, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1998, p. 145.

compadritos, e também os trabalhadores e os imigrantes em busca de inserção cultural, social e política. E inscrevem na música e na dança, como práticas sociais, uma série de gestos, indicativos de comportamentos e valores. E também de tensões, como as leituras moralizantes em torno da condenação dos comportamentos femininos.

A poética inscrita no *tango-canción* lembra a origem entre prostibulária e proletária, *arrabalera* ou suburbana da dança e da música, e consagra o tema da prostituição, sob a ótica moralista, que a admite como encenação pitoresca, ou sob a ótica do protesto e da denúncia, que quer, mediante a compaixão, ganhar adeptos a uma causa potencialmente libertária. Não é a toa que as imagens obsessivamente recorrentes dos vestidos das *milonguitas* expressam metonimicamente o disfarce com que se tenta apagar a origem social, para adentrar o território alheio. O cabaré é a porta giratória ou a escadaria pelas quais a *milonguita*, o *compadrito* e também o *tanguero* acessam e ascendem ao convívio aristocrático, e mediante as quais a própria elite portenha se crê parte da cultura parisiense. O permanente movimento, à porta e à escada, sinaliza simultaneamente a inclusão e a exclusão como tensões da vida moderna.

A presença do cabaré na vida cotidiana de Buenos Aires e seu espelhamento como metateatralidade nos sainetes proporciona aos compositores, autores e os (as) intérpretes de tango um espaço privilegiado de afirmação e difusão comercial e social, e instaura um curioso jogo de identidades cruzadas, cuja outra metáfora, coerente com o que é mencionado nas letras e “histórias do tango”, seria a de um baile à fantasia. Das narrativas estilizadas nas letras de *tango-canción* às narrativas construídas em torno do novo momento que teriam significado os anos “yrigoyenistas” e “alvearistas” para a história do tango, são abundantes as referências às roupas e roupagens com que se vestem *tangueros* e tangos: da pobreza do “percal” da *Milonguita* aos “vestidos a la moda” da *Flor de Fango* e ao “ajuar de seda” de *Margot*, replicados estes últimos no *smoking* de Cobián e De Caro ou no *frac* de Gardel; do “simplismo” e “empirismo” da “guardia vieja” ao “tango vestido de etiqueta” no refinamento melódico e harmônico de Cobián e Delfino ou nos planos sonoros de *Recuerdo* e da “escuela decareana”.

O irônico nessas representações é que por trás dos “berretines de bacán” permanece um repertório de gestos que instabiliza as representações hegemônicas: por mais que a dança tenha se afastado dos moldes originais, e tenha sido adaptada aos novos ambientes, formas de sociabilidade e sujeitos que dela se apropriam, a música

preserva simbologias que a partitura escrita nem sempre recolhe, e que são perceptíveis só a observadores mais atentos. Como nas composições de Julio De Caro, nada sentimentais, e cujas estratégias rítmicas remetem ao universo corporal do *compadrito* – a atitude “sobradora”, o andar entre “hamacado” e requebrado –, reforçadas por um repertório de ataques e fraseados, *anticipos* e *arrastres*, portamentos e *glissandi*, ruídos e efeitos percussivos, numa permanente transgressão aos cânones da técnica instrumental aprendida em conservatório, análoga ao que representa o lunfardo no plano da linguagem verbal. Por trás dos disfarces, da seda e do *smoking*, o *compadrito* sobrevive intacto nas letras de *tango-canción*, nos gestos musicais e também na dança encenada nos palcos. Nas palavras de um compositor, o herdeiro da “escuela decareana”, don Osvaldo Pugliese: “musicalmente el tango heredó del compadrito del novecientos, lo que expresamos con el *anticipo*, la *cortada* y el *arrastre*”.¹¹⁰⁶ Ou, como diz autobiograficamente o poeta Celedonio Flores em *Musa rea*: “¡Es que yo tengo el alma rantifusa / bajo esta pinta de bacán lustrosa!”.

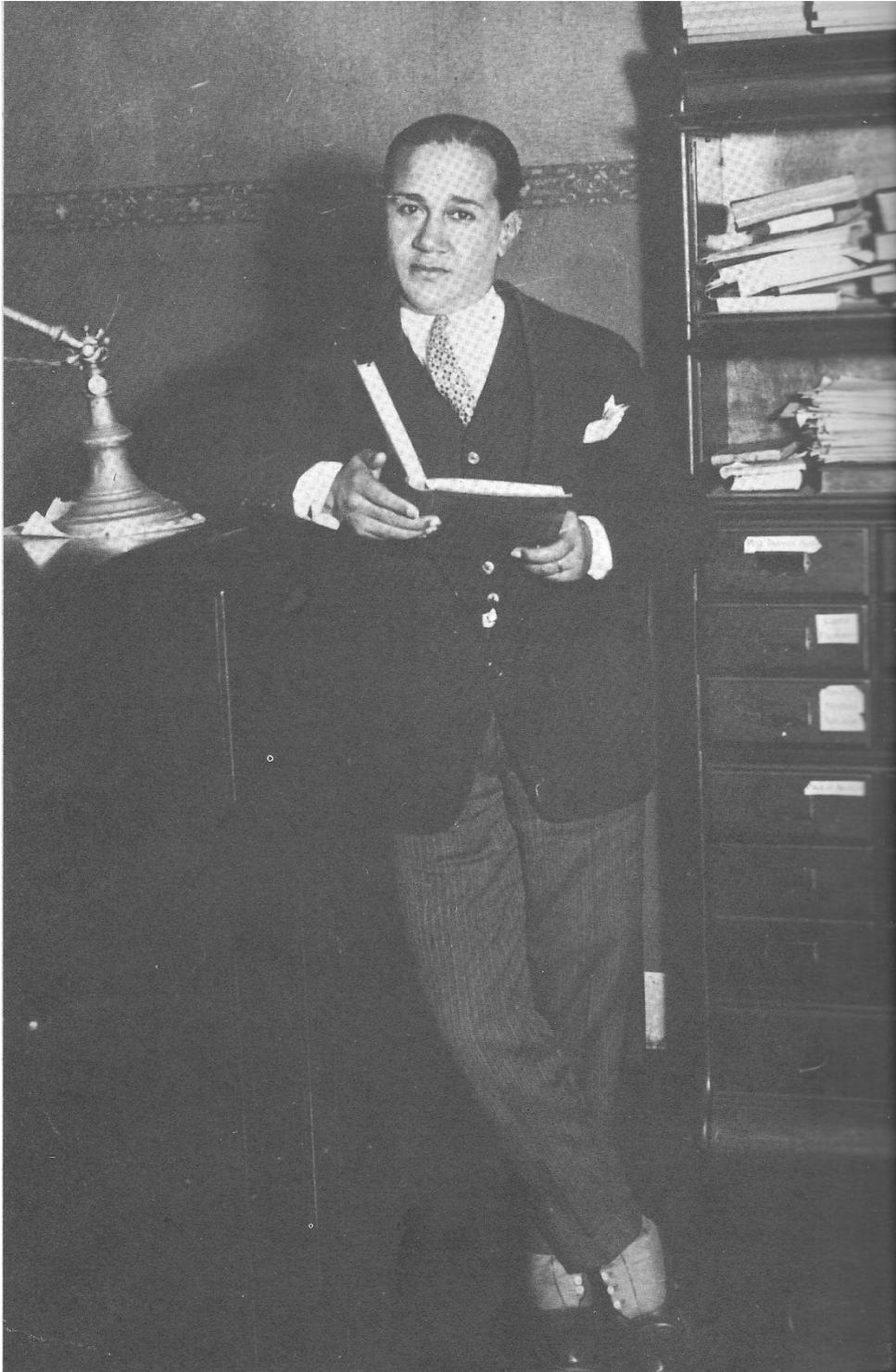
Para além de suas contradições intrínsecas, as representações construídas em torno das novas formas do tango desenvolvidas naquela conjuntura – o tratamento tecnicamente sofisticado à música e o desenvolvimento de uma tradição temática nas letras de *tango-canción* – parecem indicar a convicção quanto a um conjunto de valores compartilhados por sujeitos sociais em definição e afirmação. A “ascensão do tango” a espaços antes vedados sinaliza, de forma metafórica ou metonímica, o esforço e a concretização da trajetória individual de tantos *tangueros*, que como Canaro, os irmãos De Caro, Pugliese, Contursi, Flores e Gardel, triunfaram, “llegaron”, da infância pobre ao sucesso comercial e de público, dos subúrbios à *calle Corrientes* ou de Buenos Aires a Paris. Ocultas sob o discurso moralista, mas irrompendo nas narrativas de caráter humanitário e compassivo, estão também as *milonguitas* que triunfaram – ou sobreviveram. Replicadas, as trajetórias individuais compõem um poderoso mito urbano, coletivo, de caráter reivindicativo, que responde às tensões vividas naquela sociedade urbana em processo acelerado de modernização, e em diálogo com o novo momento político que o país atravessa.

Ainda uma vez, é possível olhar para o tango e enxergar a enunciação da problemática da crise e da problemática identitária. Nesse contexto de uma nova

¹¹⁰⁶ PUGLIESE, Osvaldo. En defensa del auténtico tango argentino. *Propósitos*. Buenos Aires, 11 nov. 1954, citado em GOBELLO, J. *Conversando tangos, op. cit.*, p. 142.

sociedade formada no confronto entre um projeto modernizador e a dura realidade da imigração e da exploração do trabalho, da inclusão da mulher no mundo do trabalho e sua exclusão dos direitos sociais e políticos, os sujeitos sociais que daí emergem vêm respostas para suas inquietações no tango e na formação de um valioso repertório, ainda que novíssimo, de tradições, que aprenderão a cultivar e a defender. Num mecanismo de sobrevivência cultural e social, assiste-se à criação de uma poderosa e maleável mitologia, construída em torno de um espaço entre real e imaginário – o *arrabal*, com seus *conventillos* e seu *fango* – e seus habitantes, também reais ou imaginários – as *milonguitas* e os *compadritos*.

El negro “Cele”



“Es que yo tengo el alma rantifusa
bajo esta pinta de bacán lustrosa”

Fonte: FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*.
Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, T. II, p. 422.

V – El Choclo

“Con este tango nació el tango...”

- *Así es la moda de ahora, Felicianita de mi alma... ¿Qué, no ves los bailes que se usan?... ¿Acaso son como aquellos de nuestro tiempo en que las muchachas y los mozos podían bailar y conversar?... Ahora para bailar se necesita ser casi un ingeniero para estar contando los pasitos y golpecitos con el pie...*

- *Mirá, m'hijita, ¿sabés una cosa?... Yo no creo que en París la gente sea como esta que va y vuelve... ¿Qué querés?... A mí me parece que éstos toman por franceses a los manequis de alguna tienda... ¡Mirá!... ¡En esto ha de estar sucediendo alguna gran barbaridá!*

Fray Mocho, *A la hora del té*, [1898].¹¹⁰⁷

Villoldo fue un precursor de nuestra música típicamente porteña, y a él, el tango, nosotros los compositores que vinimos después, y hasta la misma Patria, le debemos mucho. Y digo la Patria, porque nuestra música nacional es vibración y armonía del alma colectiva del pueblo, y es alado mensaje de nuestra cultura espiritual más allá de nuestras fronteras.

Francisco Canaro, *Mis memorias*, 1957.¹¹⁰⁸

Ángel Villoldo, “el papá del tango criollo”

Se é válido abordar o tango e a tradição narrativa construída a seu respeito como uma espécie de mitologia urbana, pode-se então considerar as quase insolúveis especulações sobre as suas “origens”. Nas décadas finais do século XIX, quando “nasceram” a dança e a música que a acompanha, tango era um vocábulo muito flutuante e impreciso, que podia servir para designar coisas diversas e nem sempre associadas ao tipo de música que depois se reconheceria sob o rótulo.

Sem retomar a polêmica em torno da obra de Carlos Vega, menciono que, segundo Gobello, na década de 1880, havia em Buenos Aires três tipos de tango: os “tangos de negros”, nome genérico associado a tudo que fosse dançado pelos negros em seus lugares de baile; o “tango andaluz”, que o autor reconhece ter origem cubana; e o “tango dos compadritos”, caracterizado pela “quebradura de la cintura (cortes y

¹¹⁰⁷ ALVAREZ, José S. (Fray Mocho.) *Cuentos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1974, p. 36-7. [Publicados em *Caras y Caretas* entre 1898 e 1903 e reunidos em volume em 1906.]

¹¹⁰⁸ CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 57-8.

quebradas) tomada de los negros”, pelo enlaçamento do par dançante, e pelo suporte musical emprestado à milonga junto com o nome.¹¹⁰⁹ Ou seja, o “tango dos compadritos” chamava-se milonga. Os “tangos de negros”, expressão associada a seus locais de baile, embasaram Vicente Rossi na postulação da origem africana para a dança e sua música; o “tango andaluz” levou Carlos Vega a defender a origem espanhola da “espécie”, mas hoje entende-se tratar tão somente da prestigiada “habanera”, um “tango americano” ou cubano exportado para a Espanha e devolvido à América por intermédio das companhias de teatro musicado; o “tango dos compadritos”, ainda segundo Gobello, seria o resultado da interação entre os próprios e os negros, e estaria mais diretamente ligado ao que depois seria conhecido como “tango criollo”, “tango argentino” ou simplesmente “tango”. Inicialmente a dança, logo também a música.¹¹¹⁰ Nestas definições, tudo junto misturado: o espaço de sociabilidade, a dança e a música que a impulsiona.

Numa passagem muito apropriada a esses múltiplos significados atribuídos ao vocábulo tango, o historiador francês Marc Bloch escreveu certa vez que “para grande desespero dos historiadores, os homens não têm o hábito de mudar o vocabulário de cada vez que mudam os costumes”.¹¹¹¹ Segundo o jornalista e africanista Néstor Ortiz Oderigo, “tango” é vocábulo de origem africana, que provém de Xangô. Na mitologia iorubá, “dios del trueno y las tempestades y numen de la música”, senhor também dos instrumentos membranófonos, como os tambores, que na Argentina eram chamados pelo mesmo nome: “tango”.¹¹¹² Já para outro africanista, Ricardo Rodríguez Molas, tango teria vindo de “tambo”, também vocábulo africano, que designa uma cerimonia ritual ou o lugar onde esta se realiza. Em Buenos Aires, o termo teria passado a designar o lugar de reunião das sociedades africanas – “cofradías” ou “naciones” –, a sociedade mesma, suas saídas rituais ou lúdicas – “candombes” – e os bailes realizados

¹¹⁰⁹ GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 23. Ver também GOBELLO, José. Tango, vocablo controvertido. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 131-144.

¹¹¹⁰ Ver ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958 [1926]; e VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*. Buenos Aires: s.ed., 1936. Para a contestação a Vega a respeito do “tango andaluz”, ver NOVATI, Jorge, CUELLO, Inés. Aspectos histórico-musicales: I. Primeras noticias y documentos. In: INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA ‘CARLOS VEGA’. *Antología del tango rioplatense*. CD-ROM. Buenos Aires: INMCV, 2008, [p. 1-46] [1980].

¹¹¹¹ BLOCH, Marc. *Introdução à história*. 4 ed. s.l. Publicações Europa-América, s.d., p. 35.

¹¹¹² ORTIZ ODERIGO, Néstor. Tango. In: *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, p. 197-8. Ver também ORTIZ ODERIGO, Néstor. Influencias sudanesas en el Río de la Plata. *Historia*. Buenos Aires, ano 3, n. 11, p. 131-144, set.-nov. 1983, e ORTIZ ODERIGO, Néstor. Tambos bantúes y tambos afroargentinos. *Historia*. Buenos Aires, ano 5, n. 19, p. 107-120, set.-nov. 1985.

por elas.¹¹¹³ Logo, qualquer baile que contasse com a presença de negros, incluindo-se os realizados em ambientes prostibulários.

À medida em que *morenos* e *compadritos* das *orillas*, frequentando os mesmos espaços e bailes, adaptavam as diversas danças importadas da Europa e de Cuba – a polca, a mazurca, a habanera, etc. – a palavra tango teria sido aplicada à nova forma de dançar, incorporando-se parte do gestual dos primeiros – as “quebradas” de cintura. Por fim, “tango” nomeou também uma nova expressão musical mais adequada ao que estava sendo dançado, incorporando elementos rítmicos dos toques africanos, e apoiando-se na célula básica da habanera e da milonga: colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias, num compasso binário simples, e sua variante, o chamado “tresillo” ou “3 3 2”. Mas a isto, chamou-se inicialmente milonga e já na virada do século, tango ou ainda “tango criollo”, às vezes recebido como uma tentativa de distinguir o novo repertório do “tango cubano”.¹¹¹⁴

Da mesma forma, o vocábulo “milonga” designou diferentes coisas. Segundo Ortiz Oderigo, também tem origem africana, plural de *mulonga*, que se poderia traduzir por “multitud de palabras”, “disputa verbal”, “discusión acalorada”.¹¹¹⁵ Nos pampas e nas *orillas* portenhas, milonga seria um tipo de poesia cantada com acompanhamento de violão, que logo incorporaria o esquema rítmico da habanera; a “habanera de los pobres”, no dizer de Blas Matamoro.¹¹¹⁶ Nos bailes de negros e compadritos, milonga e tango seriam sinônimos, e por isso é possível encontrar em algumas partituras a designação *tango-milonga*. As alterações da chamada “guardia nueva”, a incorporação de traços da lírica italiana e da harmonia jazzística e a criação de

¹¹¹³ RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*. Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social. Facultad de Ciencias Económicas. UBA. Buenos Aires, año III, vol. III, n. 5, p. 147-161, 2do. semestre de 1993. Ver também RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. Los afroargentinos y el origen del tango: sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano. Separata de *Desmemoria*. Revista de Historia. Buenos Aires, [2000], s.p. Sobre o candombe, ver também ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Calunga: croquis del canbombe*. Buenos Aires: Eudeba, 1969.

¹¹¹⁴ A propósito, Novati e Cuello citam uma nota do jornal *Tribuna*, sobre o carnaval de 1903: “Parece ser que este carnaval es el carnaval de los tangos y los bailes baratos. [...] En el Victoria también hay tangos, con el mérito de ser, según los programas, verdaderamente criollos, no de importación más o menos cubana”. NOVATI, J, CUELLO, I. Aspectos histórico-musicales... In: INMCV. *Antología del tango rioplatense*, op. cit., p. 33.

¹¹¹⁵ ORTIZ ODERIGO, N. Milonga. In: *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata*, op. cit., p. 149.

¹¹¹⁶ MATAMORO, Blas. Orígenes musicales. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 87.

tangos melódicos com caráter melancólico ou nostálgico, propiciaram que se falasse em *tango-romanza*, se instrumentais, e *tango-canción*, se cantados.¹¹¹⁷

Claro que há sempre exceções e nem todo tango cantado é melancólico. Os tangos mais festivos, e que conservaram o esquema rítmico da habanera no acompanhamento, passaram a ser chamados de milongas. Mas não os primeiros, que receberam a designação “tango” ou “tango criollo” nas partituras para piano editadas, e continuam sendo conhecidos como tangos ainda hoje, mas novas composições, como as de Sebastián Piana, compostas nos anos 30, na tentativa de resgatar o estilo mais antigo, e que foram classificadas como milongas. Mas há também milongas que soam tristes, as *camperas*, como as que até hoje se ouvem como gênero folclórico na região do Prata, e as várias milongas compostas por Piazzolla, algumas instrumentais como a *Milonga del Ángel*, outras cantadas, como as compostas para os versos de Borges (*Jacinto Chiclana* e *Don Nicanor Paredes*). Atualmente, nos bailes de tango, dança-se o *tango* – uns tristes e outros festivos, um caráter e outro dependendo das intenções expressivas do compositor, do intérprete, do arranjador e até do ouvinte. Dança-se também a *milonga*, sempre festiva; e o *tango-vals*, evocativo do tempo em que *compadritos* e *morenos* adaptavam a coreografia que estavam inventando a qualquer outra dança. No princípio, como se viu, o próprio baile chamava-se *tango*. Hoje, em toda parte, um baile de tango chama-se *milonga*. Para desespero do historiador...

Longe de mero nominalismo, a questão de fundo, e a que me interessa discutir, é a que diz respeito ao caráter identitário por trás das classificações e das nomenclaturas. E por trás da explicitação ou “invisibilização” dos *morenos* e da caracterização dos *compadritos*.¹¹¹⁸ Numa definição sucinta de Gobello, “el compadrito era algo así como un gaucho que hubiera desensillado”.¹¹¹⁹ Com um contorno social bem definido, era “el joven de condición social modesta que habitaba en las orillas, es decir, en los límites de la ciudad”.¹¹²⁰ Essa suposta presença do *gaucho* na Buenos Aires *fin-de-siècle*, e também a do imigrante europeu, levarão Matamoro a dizer que “el tango es [...] una manera de arraigo del desarraigado, del europeo recién venido y del criollo

¹¹¹⁷ Ver FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1999, p. 49.

¹¹¹⁸ Para uma discussão recente sobre a “invisibilização” do negro na história cultural e social argentina, incluindo o tango, ver MARONESE, Leticia (org.). *Buenos Aires negra: identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.

¹¹¹⁹ GOBELLO, J. *Breve historia crítica del tango*, op. cit., p. 13.

¹¹²⁰ *Idem*.

desalojado”.¹¹²¹ Claro que falar em *gauchos* e *compadritos* pressupõe matizá-los, tendo em conta os discursos literários e míticos, quase sempre interessados politicamente, que os definiram. E questionando-se o *gaucho* em seu desenho tipificado, seja como “vago y malentretenido”, seja como herói errante e solitário, símbolo de uma ética nacional ameaçada, reconhece-se o deslocamento de arrendatários rurais oriundos dos pampas, pressionados pela concentração da propriedade fundiária, num processo acelerado pela modernização da segunda metade do século XIX.¹¹²² Por seu lado, a analogia entre *gaucho* e *compadrito* gera um mito urbano para a cidade em transformação acelerada.

No meu entender, tanto a experiência do tango quanto a tradição narrativa sobre essa experiência, respondendo ao fenômeno migratório, propiciaram a construção de um território simbólico integrado ao território real representado pela cidade de Buenos Aires. O impacto da migração interna e externa exerceu uma pressão sobre a etnicidade argentina e sua territorialidade, ou seja, o vínculo cultural e afetivo com o território, suscitando tensionamentos e conflitos, sobretudo simbólicos.¹¹²³ Evitando-se qualquer tipo de abordagem essencialista ou naturalizadora, compreende-se a etnicidade a partir do próprio processo de construção social, e por isso a fixação da memória coletiva e dos símbolos identitários que fundam a crença numa origem comum tornam-se um dos focos da reflexão investigativa.¹¹²⁴ Daí o papel dos “mitos de origem”, que implicam escolhas, na compreensão desse fenômeno identitário que se apresenta como “tango criollo”, algo distinto, peculiar, local, “nacional”.

Se foi tão custoso definir o “gênero” tango, que dirá identificar as primeiras “espécies” que lhe assegurassem a definição. Daí, nas “histórias do tango”, as infrutíferas tentativas de estabelecer um marco musical – compositor e obra – que servisse de “certidão de nascimento”. Tarefa inglória, a de estabelecer um documento escrito, diante de uma tradição que se constituiu paulatinamente em torno da

¹¹²¹ MATAMORO, Blas. *El tango*. 2. ed. Madrid: Acento, 1997, p. 13.

¹¹²² Para uma crítica do mito do *gaucho* na história e historiografia argentinas, ver GELMAN, Jorge. El gaucho que supimos construir: determinismo y conflictos en la historia argentina. *Entre pasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, ano V, n. 9, p. 27-37, fins de 1995. O autor observa que “resulta bastante curioso, que el personaje creado por Hernández, que pasara a la memoria colectiva de los argentinos, como el paradigma del gaucho rioplatense, en realidad es descrito por su creador como un humilde campesino, orgulloso de su trabajo y de su familia y que es convertido en gaucho por la ofensiva militarizadora de los gobiernos locales” (p. 33).

¹¹²³ Sobre as relações entre territorialidade e cultura, ver SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1998, p. 61-3.

¹¹²⁴ Para uma discussão teórica sobre o conceito de etnicidade, ver POUTIGNAT, Philippe, STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998. Ver também WEBER, Max. Relações comunitárias étnicas. In: *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, vol. 1, p. 267-277.

improvisação, da informalidade e da oralidade, antes de se fixar no formato de partituras impressas e comercializáveis, e nem tão fixas assim, já que permitem constantes releituras e arranjos, que reelaboram as ideias musicais originais. E maiores dificuldades sobrevêm, se se tem em conta que essa constituição dá-se por um processo de diferenciação quanto a outras expressões existentes: a habanera, a milonga e o candombe; mas também a polca, a mazurca, o schottisch, a quadrilha, o lundu e o maxixe, que compunham os repertórios bailáveis de fins de século, e podiam ser portadores de modelos à disposição no momento da criação musical.

Tentando pôr fim à especulação, Ferrer escreveu em 1960 que “el primer tango debería ser, por ejemplo, *El Entrerriano*, del ‘negro’ Rosendo Mendizábal”, estreado em 1897, que “pese a estar sujeta por muchos costados a las especies que han dado origen al tango”, além de ser a primeira obra de grande repercussão pública, “tiene bajo el nuevo, naciente rótulo, la vida propia, el sabor suficiente como para configurar la página primera del género, en su etapa de gestación”.¹¹²⁵ De fato, das composições que se costuma mencionar, além de seguir vigente no repertório *tanguero*, parece ser a única reconhecida como exemplar diferenciado e não como alvo acidental do rótulo genérico que o termo tango podia abrigar. *El Entrerriano* trazia, por exemplo, a forma em três seções de dezesseis compassos cada, que seria a mais comum entre os tangos da chamada “guardia vieja”, isto é, até cerca de 1920. Comentando o papel de Mendizábal, que ganhava a vida como pianista dos “clandestinos”, os prostíbulos de fim de século, Gobello diria que “habrá que considerarlo como el primer tanguista propiamente dicho”.¹¹²⁶ Para o cronista, “las especies musicales populares son siempre abiertas; nada puede darlas por concluidas y cerrarlas de un modo definitivo, y mucho menos puede hacerlo cuando la especie está aún en su etapa de gestación”.¹¹²⁷ E conclui, supondo que “es probable que hasta la aparición de *El Entrerriano* en papel, con la designación de ‘Tango para piano’, el tango no hubiera podido encontrar su definición”.¹¹²⁸

Apesar das ponderações dos dois renomados estudiosos do tango, para a memória *tanguera*, Ángel Gregorio Villoldo (1861-1919) é “el papá del tango criollo”. Assim o chamara, em 1913, a Casa Tagini, ao divulgar um catálogo das gravações do

¹¹²⁵ FERRER, H. *El tango: su historia y evolución*, op. cit., p. 60.

¹¹²⁶ GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1980, p. 51.

¹¹²⁷ GOBELLO, J. *Breve historia crítica del tango*, op. cit., p. 24.

¹¹²⁸ *Idem*.

compositor disponíveis à venda.¹¹²⁹ Assim o confirmaria o Diretório da SADAIC, em 1970, ao decidir o traslado de seus restos mortais para o *Panteón* da Sociedade no cemitério da Chacarita.¹¹³⁰ A mitificação de Villoldo é tão antiga quanto as “histórias do tango”. Já em 1936 os Bates ratificam a alcunha de “papá del tango criollo”: dizem que “la historia del tango podría comenzar con su nombre”, e, embora reconheçam que ele “sólo hace su aparición algún tiempo después que nuestra música popular ha cobrado formas propias”, justificam-se, dizendo que “es tan grande su obra, es tan decisivo su aporte y su colaboración, que logra por instantes hacer olvidar la labor de los primeros y surgir solo, con caracteres propios, resumiendo todo un pasado en su personalidad múltiple y admirable”.¹¹³¹ A operação é consciente, e os autores afirmam que Villoldo foi em vida uma figura bastante popular, “pero sin esa aureola fantástica que hoy corona su nombre”, observando que “los años han realizado el prodigio de acentuar sus relieves, y ahora es fácil destacarlo sin ninguna dificultad entre los que brillaron a principios de siglo, que es la época de la gestación de nuestro tango, el periodo de afirmación”.¹¹³²

Cerca de 30 anos depois, nos anos 60, quando proliferam as “histórias do tango”, Eduardo Stilman dizia que “si bien no podemos saber cual fue el primer tango, no cabe duda de que el primer compositor – por su talento y por el alcance de su obra, ya que no cronológicamente – fue Ángel Villoldo”.¹¹³³ Também Francisco García Jiménez, autor de tangos, além de memorialista, reforça a importância da figura histórica, ao salientar uma de suas facetas, a de letrista, dizendo que “si no fue el creador del tango-canción... fue por lo menos su profeta”.¹¹³⁴ As ressalvas e justificativas dos autores fazem ver que se trata de uma escolha deliberada, que renega um dado objetivo – a cronologia – por outro – a diversidade e o alcance das realizações do personagem. García Jiménez lembra o papel de Villoldo na difusão do tango, apontando que “él lleva sus piezas a los editores y salva el destino de la melodía del pueblo”, mas, já deslizando para a subjetividade da mitificação, diz que “es acaso el único clarividente que en la hora heroica de la invención sabe que la musiquita de

¹¹²⁹ *Idem*, p. 29.

¹¹³⁰ Ver PUCCIA, Enrique Horacio. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo: 1860-1919*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 313. [1976]

¹¹³¹ BATES, Hector, BATES, Luis Jorge. *Historia del Tango*. San Juan: Museo y Casa del Tango de San Juan, 2007, p. 366. [1936]

¹¹³² *Idem*.

¹¹³³ STILMAN, Eduardo. *Historia del tango*. Buenos Aires: Brújula, 1965, p. 18.

¹¹³⁴ GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco. *El tango: historia de medio siglo: 1880-1930*. 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1965, p. 22. [1964]

Buenos Aires nace para el aumentativo del futuro y con pasaporte universal a todas las sensibilidades”.¹¹³⁵ É o tema da projeção internacional de seus tangos que se lê aí.

Villoldo não via nada disso, mas sabia que a venda de partituras, como a de discos, lhe asseguraria o necessário sustento econômico. Gobello e Stilman registram que o compositor nasceu em um bairro do sul de Buenos Aires, e que seus primeiros anos “transcurrieron bajo el signo de una honorable pobreza que no le impidió realizar algunos estudios, entre ellos los de guitarra, violín y piano”.¹¹³⁶ Enrique Puccia descreve “un auténtico hombre de pueblo”: “ganar el pan le demandó sacrificios y esfuerzos. Trabajó de sol a sol, incansablemente, poniéndole al hombro a las faenas más duras, y templó su carácter en el yunque de la lucha amarga que la vida imponía a los pobres”.¹¹³⁷ Foi “cuarteador”, isto é, condutor de juntas de cavalos que auxiliavam os bondes a subirem encostas ou atravessarem terrenos alagados. Foi palhaço de circo, tipógrafo de *La Nación*, e aos poucos firmou um nome como compositor e intérprete, animando as romarias da Recoleta e os cafés da Boca. Aprendeu dos *payadores* a improvisar versos, acompanhando-se ao violão, e foi um hábil improvisador de comicitàs, que também redigiu e soube divulgar por revistas de Buenos Aires, como atestam seus *Diálogos*, coligidos por Gobello e Stilman, e publicados originalmente entre 1907 e 1915.¹¹³⁸

Villoldo não foi profeta nem clarividente, mas um artista de *variétés*, que soube explorar as possibilidades que a nascente indústria do entretenimento trazia a alguém pobre em dinheiro mas rico em criatividade. Os relatos biográficos construídos sobre ele são prolixos na enumeração das realizações do personagem. Antes de findo o século XIX, e antes mesmo da impressão de partituras com seus tangos, já fazia imprimir cilindros com números musicais e cômicos, e chegou a alugar uma sala, na qual promovia audições com essas gravações suas e de outros intérpretes, mediante a venda de ingressos.¹¹³⁹ Além dos diálogos e poemas, que editou e gravou, Villoldo compôs tangos, milongas, estilos, vidalitas, valsas, habaneras, schottisches, marchas, mazurcas, e até maxixes, como um *Machicha Criolla*. Seu primeiro sucesso como compositor de tangos veio em 1903, com *El Porteño*, a que se seguiu *El Choclo*,

¹¹³⁵ *Idem*, p. 24.

¹¹³⁶ GOBELLO, José, STILMAN, Eduardo. *Diálogos de Villoldo*. Buenos Aires: Freeland, 1964, p. 7.

¹¹³⁷ PUCCIA, E. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, op. cit., p. 19.

¹¹³⁸ Os dados biográficos aqui mencionados foram extraídos sobretudo de: BATES, H., BATES, L. *Historia del Tango*, op. cit., p. 366-70; GOBELLO, J., STILMAN, E. *Diálogos de Villoldo*, op. cit., p. 7-13; PUCCIA, E. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, op. cit..

¹¹³⁹ Ver PUCCIA, E., *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, op. cit., p. 105.

estreado no mesmo ano, e editado em 1905: “fue el primer tango que imprimí y cuyos derechos de ejecución vendí”, conforme declarou em entrevista a *La Razón*, em 1917.¹¹⁴⁰

Além das edições impressas, Villoldo valeu-se também dos *organitos* da família Rinaldi.¹¹⁴¹ Os *organitos* eram realejos, instrumentos mecânicos que reproduziam música quando acionados por manivelas. Transportados a tira-colo ou em carrinhos, foram grandes responsáveis pela difusão dos tangos pela cidade. Nos subúrbios proletários os *organitos* animavam encontros nas esquinas, onde os *compadritos* se reuniam para provar ou improvisar passos de tango. Em 1907, seria a vez do cinema, para o qual fez pioneiros experimentos de sonorização por sincronia, gravando primeiro seus recitados e diálogos, e depois gesticulando e dublando a si mesmo diante da câmera.¹¹⁴² Nesse mesmo ano, a Casa Gath y Chaves, interessada em explorar comercialmente o sucesso e a popularidade alcançados por sua multifacetada atuação, o enviou a Paris, juntamente com o casal Flora e Alfredo Gobbi, para realizarem gravações exclusivas para a luxuosa casa comercial. Aproveitando a oportunidade, Villoldo gravou também pelos selos Columbia, Victor e Odeon. A viagem valeu-lhe a divulgação de seus tangos na Europa, e o compositor, sempre atento às possibilidades econômicas do mercado em expansão, filiou-se à sociedade francesa de autores e compositores, e teria sido, segundo esses relatos, o primeiro argentino a receber direitos autorais sobre a comercialização de sua obra em território francês.¹¹⁴³ De volta à Argentina, escreveria três revistas teatrais, e os *Diálogos*, série de escritos cômicos publicados nas revistas *Papel y Tinta* (1908) e *Fray Mocho* (1912-1915). Nos últimos anos de vida, dedicou-se ao ensino de música, instalando uma academia próximo à Plaza de Mayo, e publicou seu *Método Moderno América*, “para aprender a tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro”.¹¹⁴⁴ Seria ainda presidente da Junta del Pequeño Derecho, entidade constituída para receber direitos de execução de música em cafés, teatros e outros lugares públicos. Apesar disso, seus biógrafos, valendo-se sempre da memória reproduzida entre os *tangueros*, registram ironicamente que

¹¹⁴⁰ VILLOLDO, Ángel. *La Razón*. Buenos Aires, 17 jul. 1917, citado por PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁴¹ Ver GARCÍA JIMÉNEZ, F. *El tango, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴² Ver PUCCIA, E., *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, op. cit.*, p. 180.

¹¹⁴³ Ver PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 182 e 310; e BATES, H., BATES, L. *Historia del Tango, op. cit.*, p. 369.

¹¹⁴⁴ Citado por PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 306.

Villoldo morreu pobre, poucos dias antes de chegar um cheque da sociedade francesa no valor de dez mil francos, referentes a direitos de execução de suas composições.¹¹⁴⁵

Sem dúvida, a difusão e a popularidade alcançadas por sua obra estão na base do lugar destacado a Villoldo na memória *tanguera*. Mas há um aspecto notável, talvez não enfatizado o bastante, nessa multifacetada atuação do compositor, autor, cantor, cômico, cineasta, difusor do tango por vários meios e defensor dos direitos autorais. Seu senso de oportunidade frente a uma cultura urbana e a uma economia de mercado em expansão indica um aspecto fundamental da cultura *tanguera*, então em plena formação, que é a capacidade de seus artífices de responderem às tendências de uma sociedade em rápido processo de modernização capitalista, explorando todas as possibilidades abertas pela inovação tecnológica. O próprio Villoldo fez graça com essas novidades, em 1909, ao gravar, acompanhado ao piano por Manuel Campoamor, *La Bicicleta*, tango em cuja letra satiriza as novas modas: os passeios de bicicleta, os chapéus ornamentados das mulheres, e a profusão de aparelhos elétricos, “que han inventado / desde hace poco, / con idea que el mundo / se vuelva loco”:

*En la época presente
no hay nada tan floreciente
como la electricidad.
El teléfono, el micrófono,
el tan sin rival fonógrafo,
el panpirulintintófono,
y el nuevo cinematógrafo.
El biógrafo, el caustígrafo,
el pajalacaflunchincófono,
el chincatapunchincógrafo
y las aura hechas con arroz.*¹¹⁴⁶

Vejo o tango como um fenômeno essencialmente moderno e também como uma resposta aos desafios e às possibilidades da modernização econômica e social. Uma resposta, é claro, não prevista pelas forças políticas e sociais que pretendiam controlar esse mesmo processo, e que muitas vezes se manifestaram contra essa nova expressão cultural – sobretudo a dança –, como um indesejável e problemático resultado. Parecia-lhes inclusive ser o avesso do próprio projeto

¹¹⁴⁵ Ver *Idem*, p. 310, e BATES, H., BATES, L. *Historia del Tango, op. cit.*, p. 369.

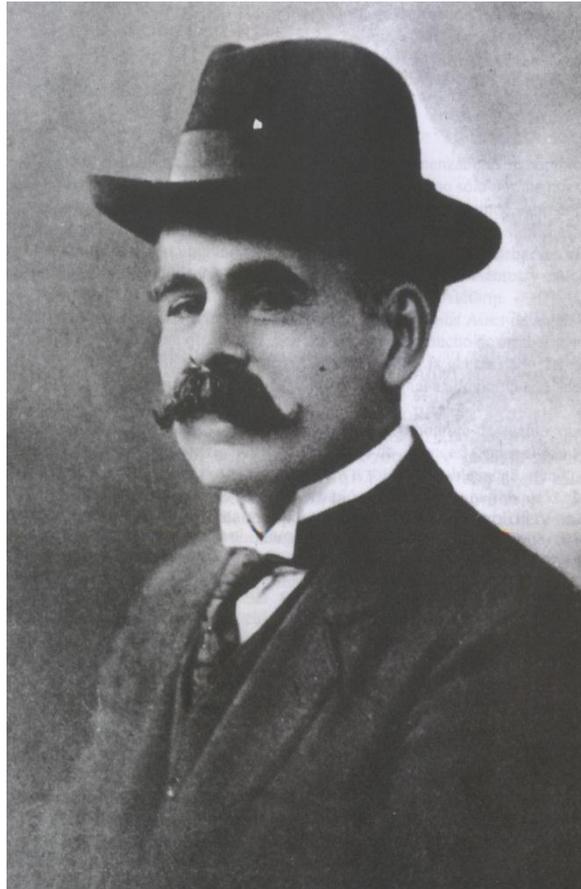
¹¹⁴⁶ Disponível em *Antología del tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920*. 2 CDs. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2008, CD 1, faixa 6. [1980]

modernizador, sinal de atraso, ou de barbárie, segundo o ideário liberal que o formulara. Para mim, um indicativo desse caráter de subversão e transgressão das expectativas civilizatórias vividas pelas elites é a denominação de “tango criollo”, com que Villoldo e seus contemporâneos batizam suas criações, apropriando-se de uma representação em voga – o *criollismo*. Esta era outra resposta às motivações do momento, mirando a imigração, pela formulação de um discurso identitário em torno de uma mítica “pureza” racial ou cultural, apoiada na ideia de tradição local, americana ou argentina, frente à cultura europeia. O *criollismo* vinha num momento de incertezas quanto à entrada massiva e acelerada de imigrantes europeus. Segundo Adolfo Prieto, que estudou o tema, na esteira do sucesso do *Martín Fierro*, de Hernández, publicado em 1872, e dos folhetins *gauchescos* de Eduardo Gutiérrez, aparecidos na década de 1880, o mito *gaucho* terminaria generalizando-se por vários setores sociais: para as próprias elites, “el modo de afirmación de su legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero”; para os setores populares deslocados do campo à cidade, “una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano”; e para muitos dos próprios imigrantes, “la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social”.¹¹⁴⁷

Entendo que Villoldo foi além do mero rótulo “tango criollo”, inscrito sob os títulos nas partituras para piano ou nos selos dos discos. Na cultura *tanguera* que começa a se desenhar, em nada comprometida com as representações elitizadas de uma cultura *nacional*, a ser construída com imigração, escolarização oficial e trabalho honesto, o modo *criollo* de ser estaria associado não ao campo, ao *gaucho* mítico, à nobre estirpe de famílias terratenentes e pretensamente aristocráticas ou a uma classe média laboriosa, mas às zonas marginais da cidade, ao *compadrito* e a dança e a música com que este expressava seu caráter avesso ao trabalho, à lei e à ordem estabelecida. Circulando por prostíbulos, bares, cafés e festas populares, os primeiros tangos refletem um mundo social avesso ao que haviam ideado as elites. E a capacidade de Villoldo em difundir suas composições o fará um habilidoso ressonador destas tendências.

¹¹⁴⁷ PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 18. [1988]

Ángel Villoldo, “el papá del tango criollo”



Fonte: PUCCIA, Enrique. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo: 1860-1919*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 17.

“Tango Criollo”



Seu primeiro tango conhecido, gravado por Alfredo Gobbi em 1907 ou 1908, é *El Porteño*, estreado em 1903, que aponta desde o título uma identidade territorializada, que se desdobra no caráter brejeito e folgazão da música.¹¹⁴⁸ A primeira seção, que funciona a modo de introdução, traz um desenho em semicolcheias alternado com outro sincopado, sobre a base rítmica da habanera e da milonga – lembro que em essência, o “tango criollo” é um *tango-milonga*:



Ainda que a música em si alardeie esse *Porteño*, a melhor síntese do *compadrito* está na letra que o compositor escreveu para ser cantada com as seções “B” e “C”, e a qual denota o orgulho de pertencer ao território urbano e aos ambientes e situações em que se encontra o tango:

El Porteño

*Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo “El Porteño”,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.*

¹¹⁴⁸ VILLOLDO, Ángel. *El Porteño*. Tango criollo. Partitura para piano. Buenos Aires: Universal, ©1942.



Obviamente, esses versos – e outros similares, que descrevem a fanfarronice do *compadrito* – não traduzem a intenção de descrever com precisão um tipo social. Não se trata de sociologia, mas de poesia, ou antes, entretenimento: a criação de um tipo teatralizado, circense, adequado aos contextos e processos de sociabilidade em que circulava o autor. Mas sem dúvida, e por isso mesmo, contribuem para desenhar um mito urbano, em que a habilidade de bailarino e o próprio tango constituem parte desse orgulho identitário associado à cidade. Depois de se gabar como dançarino, o *compadrito* mostra-se também no domínio sobre as mulheres e na exploração sexual de alguma, que lhe garanta o “vento” (dinheiro) para a sobrevivência, “asegurando el puchero / con el viento que dará”. Mas o retrato do *compadrito* não estaria completo sem a valentia, alardeada na 3ª estrofe, também sobre a seção “B”:

*Soy terror del malevaje
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
Queriendo meterse a guapo
Yo le encajo un castañazo
Y a buscar quien lo engendró.*

Seguramente esse último verso corresponde a uma versão mais pudica, adequada à difusão em partitura ou em disco, pois a mesma métrica e rima servem justo a outro modo de se referir à mãe do sujeito...

E por falar em métrica, este é outro aspecto notável da letra, que a encaixa perfeitamente na forma das “clássicas” *milongas* dos *payadores*. A propósito,

explorando sua habilidade como improvisador de versos para composições já existentes, Villoldo escreveu também letras com que as “cupletistas” de teatro cantavam tangos, permitindo a Pepita Avellaneda interpretar *El Entrerriano*, de Mendizábal, e Lola Candales, *La Morocha*, de Enrique Saborido, cuja letra diz: “Yo soy la Morocha, / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población”. Segundo a tradição, essa *Morocha* – por oposição às europeias de tez branca –, se não era “la más renombrada”, logo o seria: conta Saborido que a cantora teve que bisá-lo oito vezes, quando o estreou em um bar, na noite de natal de 1905, e que a primeira edição teria vendido cinco mil exemplares num único dia.¹¹⁴⁹ Exagero ou não, Eduardo Romano registra que o sucesso seria contínuo, e a Casa Rivarola, que editou a partitura para piano em 1906, venderia, em sucessivas edições, 390 mil exemplares.¹¹⁵⁰ Diz o refrão:

*Soy la morocha argentina,
la que no siente pesares,
y alegre pasa la vida
con sus cantares.
Soy la gentil compañera
del noble gaucho porteño,
la que conserva el cariño
para su dueño.*

Além de submissão, há também sensualidade no amor pelo *criollito*:

*Yo soy la morocha
de mirar ardiente,
la que en su alma siente
el fuego de amor.
soy la que al criollito
más noble y valiente
más noble y valiente
ama con ardor.*

Mas talvez o mais marcante sejam as imagens *gauchescas* em sucessão, como o “cimarrón” servido “al paisano muy de madrugada” ou o “ranchito” onde canta

¹¹⁴⁹ Ver PUCCIA, E. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, op. cit.*, p. 141-2.

¹¹⁵⁰ Ver ROMANO, Eduardo (org.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007 [1991], p. 25-6.

“un estilito”, enquanto seu “dueño sale al trotecito”. O amor da *Morocho* põe no mesmo plano o homem, o rancho a pátria:

*En mi amado rancho,
bajo la enramada,
en noche plateada,
con dulce emoción
le canto al pampero,
a mi patria amada
a mi patria amada
y a mi fiel amor.*

Esse segundo exemplo revela a versatilidade com que Villoldo maneja o discurso *criollista*, variando a territorialidade e os referenciais em que insere o tema. Por outro lado, o caráter mais palatável dessa letra seguramente explica sua maior difusão e alcance social. Voltando à memória construída em torno desse “herói fundador”, vê-se García Jiménez afirmar que, com essa letra, *La Morocho* “se convierte en el pegadizo furor vocal de Buenos Aires”.¹¹⁵¹ Daí Gobello dizer que “con *La Morocho* nació el tango canción. Llamar a Villoldo el padre del tango canción sería menos impropio que llamarlo ‘el padre del tango’ como hicieron Hector Bates y Luis Bates”.¹¹⁵²

Numa versão menos corrente, mas recolhida por Puccia e por Gobello, antes de receber os versos *criollistas* de Villoldo, o tango de Saborido chamava-se originalmente *Metéle fierro hasta el fondo*, indicando sua associação aos ambientes da “mala vida”.¹¹⁵³ O caráter “malevo” é atestado pelo duplo sentido da metáfora, alusiva tanto ao desempenho sexual quanto à destreza no manejo do *cuchillo*, na briga ou no trabalho como carneador. Villoldo não era mesmo nada inocente em suas criações, a julgar por alguns dos números cômicos que gravou, picarescos e recheados de “malas palabras”, e dentre os pseudônimos que usava, contava o de Lope de la Verga.¹¹⁵⁴ Mas teria “adecentado” a composição de Saborido, ao conceber uma letra inocente, “ese tipo de letrilla inefable”, que, no dizer de García Jiménez, “desarmó de malevaje al tango del

¹¹⁵¹ GARCÍA JIMÉNEZ, F. *El tango, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵² GOBELLO, J. *Breve historia crítica del tango, op. cit.*, p. 30.

¹¹⁵³ Ver PUCCIA, E. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, op. cit.*, p. 141; e GOBELLO, J. *Breve historia crítica del tango, op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵⁴ Agradeço a Helio Torres, chileno radicado em Paris, “tangófilo” e colecionador, que me forneceu cópias de algumas gravações de Villoldo. Alguns de seus textos picarescos estão em VARELA, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 62.

piringundín, mostrándolo con una faz inofensiva”, e assegurou sua difusão em outros meios sociais: “abrió las puertas de los hogares de 1906, desarrugó el ceño de los papás, enterneció a las mamás y, ya en el atril del piano de la sala, movió los dedos de la niña de la casa”.¹¹⁵⁵ É o mito da ascensão social que se vê desenhar nestas linhas.

Outro tango a atravessar fronteiras foi *El Choclo*. Segundo Villoldo, “este tango fue el primer que se ejecutó en las orquestas de los cafés. En el antiguo Americano, la orquesta dirigida por Roncallo lo hizo conocer al público, que desde entonces lo exigía todas las noches. Fue también el primer tango que llegó a Europa”.¹¹⁵⁶ Há dúvidas sobre qual teria sido o primeiro tango a chegar à Europa, se *El Choclo* ou *La Morocha*, mas não há dúvidas quanto à divulgação dos tangos de Villoldo em Paris e Berlim, a julgar pelas edições que ali receberam. Há um relato, recolhido pelos Bates em sua história de 1936, e reiterado com variações por outros autores, que narra uma passagem da Guerra de 1914, em que o jornalista e comediógrafo Tito Livio Foppa, atuando como correspondente de guerra, teria sido recebido, juntamente com outros jornalistas, por uma unidade do exército alemão. Ao final do serviço de mesa, desejando homenagear os presentes, o comandante militar teria solicitado a um pianista – ou a uma banda, conforme a versão – que tocasse os hinos das nações ali representadas. Ao chegar a vez de Foppa, o músico teria se desculpado por desconhecer o hino argentino, pedindo licença para executar outra composição em substituição. E o que se ouviu foi *El Choclo*: “jamás música alguna tuvo el encanto que diluyeron los acordes del viejo tango de Villoldo. En aquellos momentos solemnes representaban a nuestra patria, cuyo himno no había llegado hasta aquellas regiones que ya conocían el tango...”¹¹⁵⁷

Por esses decantados méritos, do compositor e de sua obra, Ferrer dirá que *El Choclo* seria “una suerte de síntesis exacta del estilo de su compositor, figura capital, éste, en la consolidación estética y en la popularización del tango primigenio”.¹¹⁵⁸ Maior alcance teria outro relato da trajetória heroica da criação de Villoldo, rompendo barreiras para o tango, e entronizando-o em ambientes antes restritos: a letra escrita por Discépolo, em 1947, a pedido de Libertad Lamarque, para levá-lo ao cinema. Discépolo dizia que não se atrevia a tocar naquele tango – “era algo

¹¹⁵⁵ GARCÍA JIMÉNEZ, F. *El tango, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵⁶ VILLOLDO, A. *La Razón*. Buenos Aires, 17 jul. 1917, citado por PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁵⁷ BATES, H., BATES, L. *Historia del Tango, op. cit.*, p. 76.

¹¹⁵⁸ FERRER, Horacio. *El Choclo. In: El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, T. II, p. 374.

sagrado... Era como ponerle letra al himno nacional del tango” – mas cedera, crendo que não teria maior divulgação, no que certamente se enganou – “me he tenido que resignar que lo cante todo el mundo”.¹¹⁵⁹ O poeta do desencanto e do protesto ratifica a narrativa mítica que atribui a Villoldo a primazia como compositor de tango, e personifica no tango-herói do herói-compositor a trajetória de ascensão, que marca uma identidade e um conteúdo social ao tango como expressão popular, dando asas à ambição suburbana:

El Choclo

*Con este tango que es burlón y compadrito,
se ató dos alas la ambición de mi suburbio.
Con este tango nació el tango y como un grito
salió del sórdido barrial buscando el cielo.*

*Conjuro extraño de un amor hecho cadencia
que abrió caminos sin más ley que su esperanza,
mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia,
llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.*

*Por tu milagro de notas agoreras,
nacieron sin pensarlo las paicas y las grelas,
luna en los charcos, canyengue en las caderas
y un ansia fiera en la manera de querer...*

A “mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia” com que o poeta pinta a composição, traduz a tensão inscrita na própria trajetória histórica do tango, que, de “burlón y compadrito”, teria seu “ritmo juguetón” transmutado em “notas agoreras” pela nostalgia e pela melancolia. Em 1980, Gobello, referindo-se às letras de Villoldo, diria, numa fórmula borgeana, que aquelas letras “constituyen un inexcusable testimonio de la alegría de tanguear; del espíritu deportivo con que el compadrito encaraba el tango”.¹¹⁶⁰ No mesmo ano, Ferrer falará injustificadamente do “carácter de sus tangos llenos del encanto, de la gracia y de la melancolía que fueron también las suyas propias”.¹¹⁶¹ O antigo *clown* do circo Rafetto, o humorista, parodiador, glosador de fatos do cotidiano da cidade, sabia ser “burlón y compadrito”, mas jamais “agorero”. Embora os biógrafos e memorialistas descrevam um Villoldo taciturno e depressivo no final da vida, entristecido pela pobreza e pela perda da saúde mental da companheira com quem vivia,

¹¹⁵⁹ Citado por PUJOL, Sergio. *Discépolo: una biografía argentina*. Buenos Aires: Booket, 2006, p. 346-8.

¹¹⁶⁰ GOBELLO, J. *Crónica general del tango, op. cit.*, p. 65.

¹¹⁶¹ FERRER, H. Angel Villoldo. In: *El libro del tango, op. cit.*, T. III, p. 1084.

jamais esses sentimentos estiveram traduzidos em suas composições, mesmo porque nesses anos finais o músico já deixara de compor tangos. “Pues ahora he abandonado un poco los tangos”, dissera na entrevista de 1917, lamentando-se: “¿Quién se acuerda de los tiempos de la Recoleta?”¹¹⁶²

Mas não se deve ler a poesia de Discépolo como equívoco interpretativo ou cronológico. Poesia não é historiografia, e em sua relação com o real, mais inventa que representa. A “mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia”, que não parece ter frequentado a mente de Villoldo, talvez não passe de projeção autobiográfica do próprio Discépolo, confundindo-se com o objeto retratado. Ou é aquele mesmo personagem discepoliano de seus outros tangos que ali canta, incorporando-se à música de Villoldo, e fazendo-se ressonância de um sentimento coletivo:

*Al evocarte...
tango querido...
siento que tiemblan las baldosas de un bailongo
y oigo el rezongo de mi pasado.
Hoy que no tengo...
más a mi madre...
siento que llega en punta 'e pie para besarme
cuando tu canto nace al son de un bandoneón.*

E o poeta conclui, reforçando a conquista simbólica de Paris, tema que seria tantas vezes repisado pelas “histórias do tango” como prova do valor musical e coreográfico da criação popular e nacional, assegurada pela destreza de um baile “carancanfunfa”:¹¹⁶³

*Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera
y en un perno mezcló París con Puente Alsina.
Fuiste compadre del gavión y de la mina,
y hasta comadre del bacán y la pebeta.
Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura,
se hicieron voces al nacer con tu destino,
misa de faldas, kerosén, tajo y cuchillo
que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón.*

¹¹⁶² VILLOLDO, A. *La Razón*. Buenos Aires, 17 jul. 1917, citado por PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 300.

¹¹⁶³ Em linguagem de *compadritos*, “carancanfunfa” é o próprio baile bem dançado. Ver GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Os clássicos temas *tangueros* completam-se com a alusão ao álcool, o “perno” ou “pernod”, licor de ervas, que aproxima a boêmia parisiense à bonaerense. Personificado, o tango de Villoldo associa-se com os tipos que habitam o imaginário *tanguero*, na enumeração que nomeia o entrecruzamento sexual e social entre o “gavión” e o “bacán” sedutores e a “mina” e a “pebeta” seduzidas, ou entre o aristocrático “shusheta”, o criminoso em “cana” e o vagabundo “reo”; e também um de seus ambientes de origem, o *conventillo*, lugar de baile iluminado a querosene, mas também de luta e de intercurso sexual: o “tajo” que aponta a vestimenta feminina, o gesto coreográfico, a ferida e o penetrado, e o “cuchillo” que aponta a perna, o ato de ferir e o que penetra. Fazendo esquecer a melancolia, e carregando o tango de motivações belicosas e sensuais, as metáforas tensionam a referência à própria espiga de milho, “el choclo”, na ambiguidade que permite resgatar a picaresca da poética villoldiana, ao mesmo tempo em que aponta inocentemente um dos componentes do “puchero”, iguaria típica da alimentação *criolla*. *Criollismo* e picaresca, sempre alternando-se em Villoldo, podem estar fundidos no título de seu tango mais festejado.¹¹⁶⁴

Segundo o próprio compositor, *El Choclo*, e também assim *El Porteño*, foram divulgados em 1903, momento que posteriormente a memória *tanguera* registrará como aquele em que o tango nascia. Naquele mesmo ano, porém, ao contrário de todas essas comemorações, um artigo de Sargento Pita, um dos pseudônimos de José Alvarez, o “Fray Mocho”, publicado em *Caras y Caretas*, acompanhado de uma série de fotografias mostrando alguns passos da dança, anunciava nada menos do que a morte do tango: “los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía”.¹¹⁶⁵ Curiosa história essa a do tango; a mesma data que serviu a uns para certificarem seu nascimento, a outro já parecia atestar o óbito...

¹¹⁶⁴ Muitos tangos da época estavam marcados pela ambiguidade dos títulos, sugerindo metáforas picarescas: *La C...ara de la L...una*, *Echále aceite a la manija*; *Hacele el rulo a la vieja*; *Qué calor con tanto viento*; *No arrugues que no hay quien planche*; *Sacudíme la persiana*; e o já citado *Metéle fierro hasta el fondo*.

¹¹⁶⁵ *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 7 fev. 1903. Citado por LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 199, e por NOVATI, J., CUELLO, I. El tango como especie constituída. In: *Antología del tango rioplatense*, op. cit., p. 49.

“Con este tango nació el tango”



Buenos Aires *fin-de-siècle*: modernização e crise

A tensão entre o desencanto e a picaresca, sugerida pela letra que Discépolo adicionou a *El Choclo*, me sugere a chave para reler o mito Villoldo e restituí-lo à história, aprofundando a discussão em torno do projeto modernizador e de sua reavaliação, no debate de ideias entre o que a tradição de história intelectual argentina consagrou como a “Generación del 80” e a “Generación del Centenario”. Entre a federalização da capital em 1880 e as comemorações dos Centenários da Revolução de Maio em 1910 e da Independência em 1916, a cidade de Buenos Aires foi investida do papel de símbolo do projeto modernizador, cumprindo a meta traçada por seu intendente, Torcuato de Alvear, de a transformar em uma metrópole europeia. Na década de 1880, iniciam-se as obras de saneamento; em 1882, a cidade ganha iluminação pública elétrica, e iniciam-se os trabalhos para a construção do novo porto; em 1884, é criada a Assistência Pública; a Vieja Recova é arrasada, dando origem à Plaza de Mayo, e entre 1888 e 1894 é construída a Avenida de Mayo, ligando-a à Plaza del Congreso, e confrontando a sede do poder executivo – a Casa Rosada – à do legislativo – o Capitólio; na mesma época, erguia-se na Plaza Lavalle o Palacio de Justicia, sede do poder judiciário, diante do qual, em 1908 seria inaugurado o Teatro Colón; em 1890, é instituído o corpo de bombeiros; em 1898, o Jardim Botânico, que somava-se ao Zoológico, de 1875; a partir de 1897, as linhas de bonde foram estendidas e eletrificadas, desenvolveram-se os trens suburbanos e, em 1914, inaugurou-se a primeira linha do metrô.¹¹⁶⁶

Embora a modernização seja mais visível em Buenos Aires, o país cresce como um todo, apoiado num mercado interno em expansão e na substancial elevação das exportações: em 1880, a economia argentina equivalia à metade da brasileira; em 1916, ao dobro.¹¹⁶⁷ Outro fenômeno sensível é a grande imigração. Até 1910 radicaram-se no país em torno de um milhão de italianos; 700 mil espanhóis; 90 mil franceses; 70 mil russos, na maioria judeus; 65 mil turcos, na maioria, sírios e libaneses; 35 mil

¹¹⁶⁶ Ver ROMERO, José Luis. La Ciudad Burguesa. In: ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. 2. ed. Buenos Aires: Altamira, 2000, p. 9-17.

¹¹⁶⁷ Ver ROCCHI, Fernando. El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916. In: LOBATO, Mirta Zaida (org.). *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 50. (Nueva historia argentina, t. V.)

austro-húngaros; 20 mil alemães; e ainda portugueses, suíços, belgas e holandeses.¹¹⁶⁸ Uma parte considerável desses imigrantes termina encaminhando-se para Buenos Aires, amontoando-se nos *conventillos* do centro ou buscando os bairros populares e subúrbios “orilleros”, numa ocupação do espaço compartilhada com os recém-chegados dos pampas – os desenraizados pela concentração da propriedade rural e pela desmobilização do exército, após a “Conquista del Desierto” empreendida pelo general Roca contra os índios.¹¹⁶⁹ Entre 1880 e 1895, a população de Buenos Aires salta de 286 mil habitantes para 649 mil, chegando a quase dois milhões em 1914.¹¹⁷⁰

Na contraface da modernização, os problemas de moradia dão margem à expansão dos *conventillos*, localizados em construções antigas, nos quais até doze pessoas, dentre homens, mulheres e crianças, muitas vezes sem relação familiar entre si, dividiam um mesmo cubículo, onde se mantinham animais, se dormia e se cozinhava, num espaço mal ventilado, e contando com um reduzidíssimo número de banheiros e duchas na habitação como um todo. Em 1881, 21,6% da população de Buenos Aires vivia em *conventillos*.¹¹⁷¹ Além destes, outro importante espaço de sociabilidade foi o conjunto de “enclaves predominantemente masculinos”, como foram os salões de baile, cafés, “pulperías”, cantinas, “almacenes”, “despachos de bebidas” que atendiam as necessidades de uma população jovem e majoritariamente masculina: “los hombres de orígenes y tradiciones diversos inundan los espacios de sociabilidad contribuyendo al cruce y resignificación de prácticas culturales”.¹¹⁷² A estes vêm somar-se, e às vezes confundir-se, os prostíbulos, que, segundo as estimativas indicadas por Andrés

¹¹⁶⁸ Ver CIBOTTI, Ema. Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante. In: LOBATO, M. *El progreso, la modernización y sus límites*, op. cit., p. 367.

¹¹⁶⁹ Os dados demográficos indicam a forte presença dos chegados de fora sobre os nascidos na cidade:

Distribuição porcentual da população da Cidade de Buenos Aires segundo o lugar de nascimento:			
Ano	Estrangeiros	Portenhos	Provincianos
1869	51,8	44,4	3,7
1887	52,7	17,3	29,9
1895	52,0	26,6	25,3
1904	55,0	33,7	20,7

Fonte: CHUST, Alicia. *Tangos, orfeones y rondallas: una historia con imágenes*. Barcelona: Carena, 2008, p. 23.

¹¹⁷⁰ Ver ROMERO, J. L. La Ciudad Burguesa, op. cit., p. 9.

¹¹⁷¹ Ver GUTIÉRREZ, Leandro H. Los trabajadores y sus luchas. In: ROMERO, J. L., ROMERO, L. A. *Buenos Aires*, op. cit., p. 65-81; e FERRERAS, Norberto Osvaldo. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires: 1880-1920*. Niterói: EdUFF, 2006.

¹¹⁷² GAYOL, Sandra. Ambitos de sociabilidad en Buenos Aires: despachos de bebidas y cafés, 1860-1900. *Anuario IEHS*. Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro. Tandil, n. 8, 1993, p. 257-273.

Carretero, chegariam ao total de seis mil em 1887.¹¹⁷³ Segundo o historiador, o crescimento da prostituição é o resultado combinado da expansão comercial da cidade e do porto, do afluxo de marinheiros, da migração de homens sós, dos baixos salários pagos às mulheres e da pobreza generalizada.¹¹⁷⁴ O tema da prostituição em Buenos Aires, assim como o do *conventillo*, será aliás um tópico da tradição narrativa *tanguera*, sempre associado às origens do tango e ao repúdio que as elites teriam votado à dança e à música, reiterado desde a *Historia del Tango* dos Bates, de 1936.

Preocupadas com a integração dos recém-chegados, as elites formuladoras do projeto modernizador desenvolveram também ações de caráter simbólico e cultural, no esforço por instituir uma educação pública e laica em torno de valores nacionais – a história e a língua. Promover a assimilação dos imigrantes pela ação educativa e pela fixação de tradições nacionais, cívicas e culturais, era quase uma obsessão, e daí a aprovação de uma lei de educação, lei nº 1.420, de 8 de julho de 1884.¹¹⁷⁵

Ao comentar os dilemas da modernização no debate intelectual finissecular, Oscar Terán identifica tensões nos discursos de membros da própria elite responsável pelo projeto modernizador, que “revelan resistencias, dudas y vacilaciones”.¹¹⁷⁶ O autor ressalta que “la observación desconfiada ante algunos frutos amargos de la reforma modernista chocaba con la paradoja de que quienes la formulaban eran los mismos que impulsaban activamente dichas reformas”.¹¹⁷⁷ Mencionando esses intelectuais, observa que “casi todos comparten un lamento tradicionalista, típico en épocas de cambios acelerados: se quejan de que el avance

¹¹⁷³ CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1998, p. 57.

¹¹⁷⁴ *Idem*, p. 74.

¹¹⁷⁵ A respeito dessas ações simbólicas, ver BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001. Ver também QUIJADA, Mónica, BERNAND, Carmen, SCHNEIDER, Arnd. *Homogeneidad y nación: con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América, 2000.

¹¹⁷⁶ TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales: 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 109.

¹¹⁷⁷ TERÁN, Oscar. El pensamiento finissecular: 1880-1916. In: LOBATO, M. *El progreso, la modernización y sus límites*, op. cit., p. 329.

modernizador destruye los viejos sitios familiares y disuelve las viejas y sanas costumbres en una sociedad y una ciudad en rápida transformación”.¹¹⁷⁸

Valendo-me dessas indicações de Terán e em diálogo com a bibliografia dedicada à virada do século, em particular à análise da produção intelectual do período, neste passo do trabalho e no que se segue, proponho um mergulho na produção literária do momento, selecionando fontes que testemunham a sensibilidade de seus autores frente às tensões vivenciadas no processo de modernização. Minha análise e meus comentários têm a intenção de captar diferentes representações, apocalípticas umas, otimistas outras, que tomam a modernização como um momento de crise social e cultural. São textos reiteradamente citados ou comentados na bibliografia dedicada ao período. Mas valho-me também de outras representações menos lembradas, que, desviadas pelo recurso da ironia e do humor, contrapõem-se à “desazón”, ao mal-estar generalizado entre as elites, mais aproximados de uma cultura urbana e de setores médios em expansão, e que me parecem atuar no mesmo registro em que atuarão os primeiros *tangueros*, como Villoldo. Reitero mais uma vez meu foco sobre a tensão discursiva entre o desencanto e a picaresca, que implicam formas contrastantes de conceber e sentir o tango, e que, informando a construção de sua função identitária pelos sujeitos sociais, que o assumem como seu, pautam escolhas que terminarão por atribuir ao mesmo um caráter, ora brincalhão, ora melancólico. Para além da definição de uma marca expressiva, que caracterizaria o tango em si, vejo a afirmação de um conteúdo identitário, com que os autores das narrativas *tangueras*, tanto os autores de tangos quanto os de “histórias do tango”, elaboram suas próprias respostas à modernização, tentando fixar uma espécie de “caráter nacional”, de que a expressão musical, coreográfica e literária seria representativa.

Na linha que promove o lamento das elites frente à modernização, está o saudosismo de Miguel Cané em *Juvenilia*, publicado em 1884, relato autobiográfico e algo melancólico dos tempos de estudante no Colegio Nacional de Buenos Aires, tradicional celeiro dessas mesmas elites, rememorando o ambiente, os antigos mestres, a camaradagem, as situações cotidianas.¹¹⁷⁹ Cané fora embaixador argentino em Viena e Paris, ministro de Relaciones Exteriores y de Interior, em 1892, e eleito senador em

¹¹⁷⁸ TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina*, op. cit., p. 114. Para uma análise mais aprofundada, ver também TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la “cultura científica”*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008 [2000].

¹¹⁷⁹ Ver CANÉ, Miguel. *Juvenilia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. [1884]

1898, autor do projeto da Lei de Residência, que, mirando o ativismo social e político dos imigrantes, sobretudo anarquistas, autorizava a expulsão de qualquer estrangeiro que compromettesse a segurança nacional. Seu relato, ainda que antecedendo esse momento mais duro dos embates sociais, visava, claramente, à fixação de um padrão de valores compartilhados por um grupo social que ideara a própria modernização, mas já se via ameaçado por seus primeiros frutos.

O mesmo tradicionalismo pode ser identificado na literatura de ficção. Também de 1884 é *La Gran Aldea*, novela de Lucio Vicente López. O autor foi professor da Universidad de Buenos Aires, onde lecionou História Argentina e Direito, nomeado interventor na província de Buenos Aires em 1893 e eleito deputado nacional. Seu romance foi responsável pela difusão do mito da “gran aldea”, uma Buenos Aires idealizada e perfeita que teria se perdido com a modernização.¹¹⁸⁰ A narrativa denuncia os novos padrões de comportamento fixados nos prazeres mundanos, como as cenas de carnaval, num baile animado pela *comparsa* de mulatos “Los Tenorios del Plata”. O clímax do desregramento a que conduz o carnaval eleva a tensão entre Blanca e Ramón, a jovem interesseira, consumista e infiel e o velho marido enganado, e conduzem ao desfecho trágico com a loucura em que mergulha o pai diante da morte da filhinha do casal, por descuido da mãe e da criada, que se entregam à festa e aos amantes. Ao descrever o baile, o autor traça metonimicamente na sequência das danças a decadência moral: “Las cuadrillas se bailaban con una seriedad rígida, casi británica; el vals no dejaba nada que desear por su corrección; la mazurka era de un remeneo de ancas de dudosa moderación, y por último la habanera algo alarmante como chacota de articulaciones”.¹¹⁸¹ Escrita algumas décadas mais tarde, esta cena certamente incluiria o tango mesclado de negros e *compadritos* como um degrau a mais no descenso.

Outra narrativa que conclui com a loucura do protagonista e vítima da decadência moral é *La Bolsa*, de Julián Martel, pseudônimo do jornalista e poeta José Miró. O romance, de 1890, baseia-se na crise financeira daquele ano, compara a bolsa de valores ao jogo, e denuncia tipos corruptos, entre banqueiros, ministros de Estado, acionistas, especuladores, agiotas. Em tinturas racistas, o autor repudia a “promiscuidad

¹¹⁸⁰ Fernando Aliata desmistifica o tema literário incorporado à historiografia, ao se debruçar sobre o perfil demográfico de Buenos Aires de princípio do século XIX, que revela uma cidade intermediária, análoga a outras de seu tempo e afeita às transformações do período, distante da imagem idílica de uma “aldea”. Ver ALIATA, Fernando. Ciudad o Aldea: la construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires. Año II, n. 3, fines de 1992, p. 51-67.

¹¹⁸¹ LÓPEZ, Lucio Vicente. *La gran aldea: costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1994, p. 168. [1884]

de tipos y promiscuidad de idiomas”, atribuído a decadência moral que retrata à imigração e à influência judaica.¹¹⁸² O protagonista é apresentado como “hombre sano en un principio, mareado luego por una atmósfera corrompida, asimilado a ella después”.¹¹⁸³ Novo rico, organiza um baile no palacete em que mora com a família, e ao qual comparece “S.E.”, ou seja, “Su Excelencia”. O autor não nomeia o titular nem o cargo, mas pela pompa que cerca a chegada da importante autoridade, subentende-se tratar de Juárez Celman, o malogrado presidente da República, forçado a renunciar naquele ano diante da crise e do levantamento civil-militar da recém-formada Unión Cívica Radical. Ao adentrar o salão, o visitante se depara com um busto de Napoleão Bonaparte, que permite ao autor confrontar “el rey de los aventureros y el aventurero sin corona”, atribuído ao primeiro, do alto de seu pedestal, um desdém pelo outro.¹¹⁸⁴ A cena não me parece gratuita, se se leva em conta que a elite argentina costumava ter um olho posto em Buenos Aires e outro em Paris. A alusão implícita não é só a Celman, mas também a Napoleão III e à crise francesa de 1870-1871, em face da guerra e da Comuna de Paris, que a seguiu. Parece indicar o temor da elite argentina, de que o enfraquecimento dos valores nacionais pudesse conduzir o país a uma situação semelhante. Em uma palavra, era a ideia de crise que rondava as cabeças naquele *fin-de-siècle*.¹¹⁸⁵

A crise financeira, que levou à quebra de empresas e à ruína de algumas fortunas, a pressão revolucionária da Unión Cívica Radical e a renúncia de Celman, em 1890, potenciam a percepção apocalíptica da modernidade como decadência e como crise. Logo o tópico da degeneração e regeneração encontraria um desenho mais acabado nos ensaios sociológicos, de corte positivista, amparados na psicologia das massas de Gustave Le Bon, no darwinismo social de Herbert Spencer e na retórica biologista de caráter racista, como em *Las multitudes argentinas: estudio de psicología colectiva*, de José M. Ramos Mejía, de 1899. Terán observa que sua formação médica assegura “objetividade científica” às reflexões, e fundamenta a militância intelectual em torno da nacionalização das massas como resposta à emergência de uma sociedade multitudinária e sob as ameaças da imigração, da questão operária e da democracia.¹¹⁸⁶

¹¹⁸² MIRÓ, José (Julián Martel). *La bolsa*. Buenos Aires: Jackson, s.d., p. 11

¹¹⁸³ *Idem*, p. 55.

¹¹⁸⁴ *Idem*, p. 150-1.

¹¹⁸⁵ Sobre as representações de decadência, degeneração e crise na França, ver WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹¹⁸⁶ TERÁN, O. El pensamiento finisecular, *op. cit.*, p. 332.

A leitura do volume mostra, nas conclusões, o autor descrever em metáforas fisiológicas o temor de que a idealizada “Atenas del Plata” sucumba ante a barbárie fenícia:

*También es cierto que en este gris achatamiento político e intelectual en que vive, con ese corte fenicio que va tomando la sociedad metropolitana, el corazón se halla oprimido por el estómago y el cerebro por los intestinos: esta ciudad tiene demasiado hígado para que pueda dar cabida a un ideal; temo que el día que la plebe tenga hambre, la multitud socialista que se organice sea implacable y los meneurs que la dirijan representen el acabado ejemplar de esa canalla virulenta que lo contamina todo.*¹¹⁸⁷

Conforme uma “paleontología social”, Ramos Mejía estuda a evolução do “mundo moral”, identificando tipos culturalmente inferiores, resultantes da imigração, que ele encontra no cotidiano urbano, disfarçados pela ascensão social, e que, segundo ele, devem ser corrigidos pela educação. Descreve o *guarango*, “un invertido del arte”, que “en música, tiene los atavismos del organillo que manejaron sus padres en la miseria”; o *canalla*, que “es el guarango que ha trepado por la escalera del buen vestir o del dinero, pero con el alma todavía llena de atavismos”; o *huaso*, que seria “un guarango de especie más grotesca [...] del cual, por obra del *medio*, sale el *compadre*, que es un huaso espiritual morigerado por el contacto urbano y la constante sujeción al trabajo callejero”; e por fim o *burgués aureus*, o imigrante enriquecido e avaro, que, “en multitud, será temible si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada hacia el Capitolio”.¹¹⁸⁸

Segundo Terán, o temor de Ramos Mejía é que a presença das massas incultas altere a governabilidade e o papel da minoria *criolla* dirigente, e, para isso, é preciso conhecer e atuar sobre a nova realidade social e cultural marcada pela perda dos antigos mecanismos de coesão social. Como o “desencantamento” da modernidade questionava as crenças religiosas, seria “preciso contar con otros elementos simbólicos capaces de sustituirlas como *cemento* de la sociedad, como fuerzas capaces de organizar

¹¹⁸⁷ RAMOS MEJÍA, José M. *Las multitudes argentinas: estudio de psicología colectiva*. 2ª. ed. Buenos Aires: Editorial del Belgrano, 1977, p. 235. [1899] Algumas páginas antes, o autor explica a referência ao fígado, referindo-se a “el alma todavía llena de atavismos, en quien, podríamos decirlo abusando de la anatomía sui generis de los legos, el hígado, por anomalías de la misma especie, derrama sus venenos sobre el corazón en vez de arrojarlos al intestino” (p. 216).

¹¹⁸⁸ *Idem*, p. 214-218.

y orientar una voluntad colectiva”.¹¹⁸⁹ Daí a ação educacional, e o próprio Ramos Mejía assumirá a presidência do Consejo Nacional de Educación entre 1908 e 1912. A propósito, ao comentar a defesa do caráter laico da escola pública, Tulio Halperín Donghi vê nela expressão da “celosa voluntad del Estado, que aspira a reinar sin rivales en las conciencias infantiles, para inculcar en ellas una adhesión previa a todo raciocinio a un conjunto de sentimientos y creencias de cuyo vigor irracional depende al parecer la salud futura de la Nación”.¹¹⁹⁰

Como demonstram outras análises, longe de representarem uma massa amorfa e incapaz de coesão, os imigrantes construíram suas próprias redes de sociabilidade e conformação cultural, como foram as sociedades de ajuda mútua, revelando uma disposição para a ação social e política, como bases de um esforço de adaptação ao destino imigratório.¹¹⁹¹ Estas instituições foram um significativo espaço educativo e de difusão cultural, e nelas a música teve um relevante papel, conforme demonstra Alicia Chust, num estudo sobre os orfeões e as bandas, cuja organização identifica desde a década de 1880, e em alguns casos até antes.¹¹⁹² A autora investiga também as implicações políticas desse associacionismo relacionado à música, identificando articulações com o socialismo e o anarquismo, cujos movimentos preocupavam-se com a qualidade do uso do tempo livre dos trabalhadores. A formação musical deixava de ser patrimônio dos conservatórios dedicados à música erudita, no entendimento de que “la música también era un elemento superador y de *elevación moral* de la clase obrera”.¹¹⁹³ Como entretenimento, os bailes eram admitidos, não como um feito em si, mas desde que vinculados a outro tipo de atividades, como conferências e encenações.¹¹⁹⁴ Num curioso exemplo dessa vinculação ideológica, a autora apresenta um tango político, composto por Gerardo Metallo, *El Otario*: “A mí me llaman otario / y no veo la razón / porque soy de condición / compadrito y libertario”.¹¹⁹⁵

Após identificar vários *tangueros* que atuaram nesses orfeões e bandas e a participação destes conjuntos nas primeiras gravações de tango, na conclusão do

¹¹⁸⁹ TERÁN, O. *Historia de las ideas en la Argentina*, op. cit., p. 130.

¹¹⁹⁰ HALPERÍN DONGHI, Tulio. Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina: 1810-1914. In: *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, p. 229. [1987]

¹¹⁹¹ Ver CIBOTTI, E. Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante. In: LOBATO, M. *El progreso, la modernización y sus límites*, op. cit.

¹¹⁹² CHUST, A. *Tangos, orfeones y rondallas*, op. cit.

¹¹⁹³ *Idem*, p. 56.

¹¹⁹⁴ *Idem*, p. 59.

¹¹⁹⁵ *Idem*, p. 66.

trabalho, Chust comenta a incidência da militância associacionista sobre o desenvolvimento da linguagem musical do tango, salientando neste a intertextualidade que “se produjo gracias a la sumatoria de elementos culturales que se fundieron en el encuentro de una convivencia compleja e hicieron su aporte a una nueva construcción sociocultural plagada de diversidades”.¹¹⁹⁶ Interessada no fenômeno como conformação de uma identidade social, forjada como resposta aos desafios da imigração, ela refere-se ao tango como “el triunfo del lenguaje de los pobres”.

A investigação de Chust me remete à interpretação de José Luis Romero, para quem o “aluvión inmigratorio” teria levado à formação de duas culturas confrontadas, uma tradicional no centro, de raízes *criollas* adornadas com reflexos da cultura burguesa de Paris e Londres, e outra inédita nos bairros, “una otra cultura marginal que aceptó su marginalidad, asumió sus raíces y sus tendencias, y afirmó su peculiaridad”, representada pelo lunfardo, pelo tango e pelo sainete.¹¹⁹⁷ Para o historiador, estes eram formas híbridas em que as tradições locais eram ressignificadas no ambiente criado pela imigração. Analisando os desdobramentos disso no início do século XX, Romero exemplifica, valendo-se da figura do *compadrito*, ressaltando aquelas mesmas características que identifiquei ao comentar *El Porteño* de Villoldo: “así el coraje del gaucho se prolongaba en las actitudes viriles y jactanciosas del hombre del suburbio, del ‘compadrito’ que destacaba su inconfundible figura en el sainete y en el tango”.¹¹⁹⁸ Dá-se então um curioso jogo de ressignificações, em que um *criollismo* nostálgico das coisas do campo funde-se a uma nascente cultura urbana e multitudinária, como se se tratasse de uma ferramenta mental disponível a novas formas de representação social.

Vejo nessas novas expressões culturais desenvolvidas em Buenos Aires no final do século – o tango e o sainete – a mobilização de uma curiosa rede de imagens, em que conventillos, cafés, salões de baile, circos e teatros, e aos quais logo viriam somar-se os cabarés afrancesados, espelham e mesclam um tradicionalismo rural miticamente instalado nos pampas e uma modernidade cosmopolita projetada a partir de Paris. O *compadrito*, como mito urbano, anti-herói da modernidade, associado ao *bas-*

¹¹⁹⁶ *Idem*, p. 146.

¹¹⁹⁷ ROMERO, J. L. La Ciudad Burguesa, *op. cit.*, p. 16. Neste artigo de 1983, o historiador retoma sua análise de 1976: ROMERO, J. L. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

¹¹⁹⁸ ROMERO, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad Argentina del siglo XX*. 3. ed. Buenos Aires: Nuevo País, 1987, p. 65 [1965].

fond e à mala vida, encarnaria uma cultura contestatária e boêmia, ao mesmo tempo desencantada e temperada por traços de melancolia e crise.

Em análise mais refinada e aprofundada sobre essas interações e confrontações culturais, referindo-se apenas ao campo literário, Adolfo Prieto, ao estudar *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, mostrou que um mapa de leitura da Argentina entre 1880 e 1910 supõe um novo tipo de leitor surgido massivamente das campanhas de alfabetização, e que “tendió a delimitar un espacio de cultura específica en que el modelo tradicional de la cultura letrada continuó jugando un papel predominante, aunque ya no exclusivo ni excluyente”.¹¹⁹⁹ Para o autor, uma literatura deve ser questionada em seu sistema vivo de relações, e a coexistência no mesmo cenário e segmento cronológico de dois espaços de cultura em posse do mesmo instrumento de simbolização – a linguagem escrita – estabeleceu “zonas de fricción y de contacto, puntos de rechazo y vías de impregnación”. Daí, ante a extraordinária expansão da imprensa periódica na Argentina de final de século, os defensores de uma cultura letrada apoiada no livro queixavam-se da escassez de títulos e da limitação de seu consumo, ao passo que um setor numeroso do público tornava-se receptor de um sistema literário que soava um arremedo do legitimado pela cultura letrada: o livro é objeto impresso de péssima fatura; a novela é folhetim; o poema lírico, cancionero de circunstância; e o drama, representação circense.¹²⁰⁰

As conclusões de Prieto me sugerem propor uma interpretação semelhante para o tango. De forma análoga ao que se passava no campo literário, este também devia aparecer aos olhos de uma parte dos intelectuais da elite como o arremedo da cultura musical oficial ou como uma forma deficiente ou incompleta, mais afeita à “barbárie” do que à “civilização”. Num campo alheio aos pruridos da elite aristocrática, a circulação internacional das danças e sua difusão por meio do teatro, do circo, do carnaval, do salão de baile, das bandas e da partitura impressa, propiciaram a emergência da cultura *tanguera*, na qual os músicos valem-se de alguns recursos da chamada música erudita: a notação musical, a impressão de partituras para piano, as técnicas de composição e execução instrumental, e os próprios instrumentos musicais. A mediação das associações estudadas por Alicia Chust, como espaços de aquisição de cultura musical, confirmam isso. Na memória *tanguera* registra-se que os primeiros

¹¹⁹⁹ PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 13. [1988]

¹²⁰⁰ *Idem*, p. 15.

tangos impressos datam da década de 1890, concluindo pela inexistência de versões manuscritas ou impressas de composições anteriores. Caso seja correto e não fruto do desconhecimento ou do desaparecimento dos documentos, isso confirmaria o peso que tiveram a aquisição da notação musical e a expansão da impressão de música para o desenvolvimento e a fixação do repertório *tanguero*, sua fixação como forma própria e a adoção da instrumentação – além do violão e do piano, violinos, flautas, clarinetas e mais tarde o bandoneón e o contrabaixo.

Na outra linha de fontes literárias que selecionei, as humorísticas e vinculadas a essa nova cultura urbana em expansão, *Música Criolla*, sainete de Carlos Pacheco e Pedro Pico, estreado em 1906, traz uma pitoresca referência aos imigrantes músicos de tango, na figura de “Nicola Patrefusque, taliano ca sacato la carta, magestro compositore de chierte tanguite cumpedrite”, como se apresenta o personagem.¹²⁰¹ A carta a que se refere, é a de naturalização, que justifica haver tirado “por potere hacer lu nigucito cu la libreta”, isto é, a libreta de votação, indicando a venda de votos nas eleições, então praticadas a descoberto, e denunciando a hipocrisia das intenções “civilizadoras” do regime oligárquico no poder. Referindo-se ao conjunto que lidera, diz: “sume in cuatro e lo cuatri siamo argentine cume ta rique per mutive de la carta ca eme sacato”. Em outra cena, o maestro apresenta “¿Ma qui fu ca tirate la piedra?, tangué crioyo-italiano, música y letra particulare”.¹²⁰² A letra vem no mesmo arremesado *cocoliche* que caracteriza o personagem, num arremesado da forma *gringa* de se expressar em espanhol, com que os comediantes faziam graça da Babel instalada nos *conventillos*. Traz a narrativa da jovem filha de trabalhadores imigrantes desviada pelo “gavião”, mas sem o *pathos* melancólico que marcaria o futuro *tango-canción*:

*A la hica re run Franchisque
la gustaba la farita
e sa guiba per lo ballo
a metere la piernita.
Ne la puerta re la caye
la isperaba il cavilan
e arentro re lo salone
s'arreglaron pe spiantá.*

¹²⁰¹ PACHECO, Carlos M., PICO, Pedro E. Música criolla. In: SPERONI, Marta, VIGNOLO, Griselda (orgs.). *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p. 79, quadro I, cena 11. A música composta para o sainete é de Francisco Payá, imigrante espanhol e diretor do Orfeón Español, que figura entre os músicos estudados por Alicia Chust. Ver CHUST, A. *Tangos, orfeones y rondallas*, op. cit., p. 81.

¹²⁰² *Idem*, p. 87, quadro II, cena 2.

*E in tanto la mama runcaba a lo catre
e intanto qu'il tata vendía verdura
a so pobre hica ca andaba de fara
lano larruinato tutta la fatura.*¹²⁰³

Há um detalhe curioso em torno desse “magestro compositore”, que me chama a atenção: nas rubricas das duas cenas, ao mencionar suas composições, o personagem “saca un papel del bolsillo y lee” ou “abre un gran caderno, lo hojea y lee”. Por um lado, o gesto denota a mediação do músico italiano na transição da cultura musical oral à escrita, mas por outro, indica certo desconforto nessa mesma passagem da oralidade à partitura. De forma sutil, porém marcada, com a falta de intimidade do compositor com as próprias obras, os autores do texto sugerem o plágio ou a apropriação de música anônima, sinalizando um fenômeno comum naqueles tempos. Os títulos de tangos “compostos” pelo maestro de sainete sugerem outros conhecidos na época: além de um *La Muruchita*, *Ma qui fú* é o título do primeiro tango composto em 1903 por Arturo De Bassi, filho exatamente de um maestro de banda italiano.¹²⁰⁴

Considerado um gênero “menor”, o sainete, em sua comicidade, era o análogo teatral da picaresca representada pelas primeiras letras de tango e também pelo caráter de sua música. Unindo a linguagem popular e uma dramaturgia ágil, esses textos em ato único para encenações de uma hora de duração e várias sessões diárias – sete aos domingos – foram um êxito de público e bilheteria. Ofereciam diversão e entretenimento, mas ao focarem o cotidiano da cidade, seus tipos, problemas e situações, puderam também desempenhar a função de coesão social requerida pelos desafios da modernização. Se esta pôde ser percebida como um processo crítico também para os setores que arcaram com os maiores custos sociais – as duras condições de moradia e trabalho e sua exclusão da administração pública –, as novas formas de expressão cultural mostram-se atentas aos novos tempos, e, em lugar de uma suposta alienação ou superficialidade, a seu modo, tocam em temas agudos e problemáticos.

¹²⁰³ *Idem*. “Spiantá” provém do italiano *piantare*, deixar plantado, abandonado, e resultaria no lunfardo *espiantar*, com o mesmo sentido e também o de fugir, que foi o empregado no trecho transcrito. Ver GOBELLO, J. *Nuevo diccionario lunfardo*, op. cit..

¹²⁰⁴ Um levantamento de “coincidencias” e “algo más que coincidencias” entre vários tangos, e também alguns anônimos que passaram à pauta, é apresentado por CARDENAS, Daniel. *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 75-158 [1975].

O exemplo citado revela num microcosmos vários aspectos do drama social vivido pelos personagens que o inspiram. Ali estão o *conventillo* com a convivência forçada dos tipos imigrados e nativos¹²⁰⁵; o trabalhador tocado pelo ideal da “redención proletaria”¹²⁰⁶; o policial ambíguo no zelo pela ordem pública, e que vivendo no mesmo ambiente, divide-se entre a repressão às greves – “¡Estos güelguistas! ‘el diablo van a acabar con la tranquilidad ‘el país’ – e a solidariedade aos grevistas – “muchas veces creo que tienen razón”¹²⁰⁷; as leis que “dan a comer a muchos”¹²⁰⁸; o *compadrito* farrista e avesso à lei, mas a serviço da política fraudulenta, munido para as eleições com um revólver, o “bufoso electoral”¹²⁰⁹; os *cajetillas*, *mocitos* de família, “los culpables, ellos que dentran hasta en los conventillos a insultar con su lujo a esa pobre gente”, para seduzir as jovens, e contra os quais o policial nada pode, porque “resulta quel que no es pariente’el jefe, es sobrino’el ministro o hijo’el diputado...”¹²¹⁰; o *criollo* desencantado, por haver “llegao a no ser nada en esta tierra”, representado na figura do pai que descobre a filha prostituída, e termina agredido por um dos *mocitos*: “los que hemos cruzao el tiempo ‘el sacrificio, pobres, olvidados de la patria, después de haber entregao nuestra porción de sangre para formar la gloria de esa gente nueva, hallamos este pago...”.¹²¹¹ É o “desayuno” do grotesco discepoliano que já se vê antecipado aí. E, claro, está também o infaltável tango, já na primeira cena, quando irrompem pela manhã, chegando do baile, os três *compadritos* acompanhados de três prostitutas, dançando e cantando – “mientras marco de un tanguito / las quebradas de mi flor / voy volcando en sus oídos / mis ternezas y mi amor” –, enquanto descrevem seu próprio gestual e o da dança:

*Echándome el chambergo hacia la frente
así de esta manera,
pisando livianito y contoneando
los hombros y caderas;
midiendo con la vista a todo el mundo
compadres y atrevidos,
así que palpitamos a una mina
soltamos el envido.*¹²¹²

¹²⁰⁵ *Idem*, p. 65, quadro I, cena 1.

¹²⁰⁶ *Idem*, p. 70, quadro I, cena 3.

¹²⁰⁷ *Idem*, p. 70, quadro I, cena 3.

¹²⁰⁸ *Idem*, p. 71, quadro I, cena 3.

¹²⁰⁹ *Idem*, p. 81, quadro I, cena 12.

¹²¹⁰ *Idem*, p. 86 e p. 91, quadro II, cenas 1 e 3.

¹²¹¹ *Idem*, p. 95, quadro II, cena 8.

¹²¹² *Idem*, p. 66, quadro I, cena 1. No truco, quando se canta “envido”, se está propondo ao outro aceitar o desafio ou não.

Com o mesmo potencial crítico advindo do humor e do sarcasmo, em 1898, um ano antes da publicação da sisuda “paleontología social” de Ramos Mejía, era fundada em Buenos Aires a revista *Caras y Caretas*, semanário de elevadíssima tiragem e baixo preço, voltado à sátira política e de costumes. Comentando o impacto da revista na configuração dos campos de leitura na Argentina, Prieto afirma que seu estilo verbal, além da periodicidade, contribuiu para criar um modo de leitura específico, com maior grau de participação e identificação.¹²¹³ Sob a direção de José Alvarez, o “Fray Mocho”, a revista publicou, entre 1898 e a morte do autor, em 1903, uma série de “cuentos” em forma de diálogos, reunidos em livro em 1906. Uma rápida leitura do volume mostra uma variedade de tipos e situações, colhidos quase sempre no cotidiano da cidade, conformando uma galeria de retratos que permitem ao autor e aos seus leitores uma aproximação das tensões trazidas pela modernidade, sempre mediadas pelo humor. Não faltam algumas reminiscências campesinas, numa referência à cultura *criollista*. No conjunto, o tom coloquial traduz a comicidade própria às publicações de caráter ligeiro, destinadas à popularidade e ao consumo massivo. Seleciono alguns desses *Cuentos*, que indicam o modo peculiar como Álvarez tratava os novos tempos, contrapondo-se ao pessimismo de outros textos da época.

O novo senso moral, oportunista e interesseiro, é criticado em *Al Vuelo*, em que uma senhora tenta convencer o comissário de polícia a mentir sobre a condição de uma filha de criação, de pais conhecidos, pedindo que a declare órfã, para a meter num orfanato, e livrar-se das despesas com seu sustento. Ante a recusa do funcionário, que alega não poder mentir, aquela diz-lhe: “mire, comisario, hagalo por vida suya y no se ocupe de la verdá, que al fin ella no se ocupa de nosotros...”. E acrescenta, como quem aconselha: “si quiere hacer camino en esta tierra, mienta grande, y cuando halle la verdá en alguna parte, dele de hacha y no perdone... ¡que de atrás vienen pegando!”¹²¹⁴

Nobleza del Pago ridiculariza a busca por supostos antepassados nobres: um sujeito vai inquirir um velho tio, ao perguntar de onde a avó “sacó su apellido de Barroso”, ouve que talvez do charco onde lavava as roupas, e termina descobrindo que a fortuna do avô não passava de gado roubado.¹²¹⁵

¹²¹³ PRIETO, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, op. cit.*, p. 41.

¹²¹⁴ ALVAREZ, José S. (Fray Mocho) *Cuentos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1974, p. 44-6.

¹²¹⁵ *Idem*, p. 163-6.

Entre el Recado y la Silla traz dois estancieros que divergem sobre a modernização. Um propõe importar gado, e melhorar as crias: “Y mirá, convencete, hoy el que quiera vender bien tiene que producir bueno y... ¡no hay vuelta!...”. O outro só vê artificialismo: “¡Te distes una vueltita por París hablando por señas como los mudos [...] y ya te cres un sabio, un’especie d’estanciero fenómeno que no cre que sean criadores sino los que tienen importaos de tres mil pesos y chalés y molino p’al agua!” E conclui, rechaçando: “No m’embromés, che, con tus inovaciones... ¡Demasiao sé lo qu’es un’estancia de los progresistas de tu laya!”¹²¹⁶

A xenofobia como reação à imigração inspira *Patriotismo... y caldo gordo*, em que dois amigos descrevem um sujeito que espera para tomar um bonde que seja conduzido por um *criollo* e não por um imigrante: “no hay nada que me reviente como pagarle a un gallego para poder circular en las calles de mi patria... ¡d’esta patria, agregó con voz de trueno, que es cuna de tanto prócer!”. Um dos amigos conclui:

*Cualquiera creería que Taquito ib’a dar al manicomio y ha ido a dar al congreso y es caudillo y hombre de porvenir... Será ministro en el extranjero, senador y si me apurás mucho hasta president’e la República... Con la historia y el patriotismo, che, se lleg’a todo en esta tierra...*¹²¹⁷

A referência à imigração é recorrente, permitindo ao autor exercitar-se na reprodução dos modos de falar do imigrante, sobretudo italiano, que se somam aos gauchismos e argentinismos, cuja oralidade recria nos diálogos. Alvarez, que trabalhara na polícia anos antes, já havia publicado em 1887 a *Vida de los ladrones célebres en Buenos Aires y sus maneras de robar*, e em 1897, as *Memorias de un Vigilante*, sob o pseudônimo de Fabio Carrizo, importante fonte aos estudiosos do lunfardo, como indica Gobello em *Lunfardía*.¹²¹⁸

A situação babélica da Buenos Aires “aluvional” é abordada no diálogo entre Eleuterio e Ramona de *En Familia*, em que os dois discutem, porque a quinta filha daquele, seguindo as irmãs, quer casar-se com um estrangeiro. Eleuterio queixa-se da dificuldade de se comunicar com os genros estrangeiros, com os quais sua casa “más

¹²¹⁶ *Idem*, p. 30-2.

¹²¹⁷ *Idem*, p. 117-120.

¹²¹⁸ GOBELLO, José. Vocabulario de Fabio Carrizo. In: *Lunfardía: acotaciones al lenguaje porteño*. 4. ed. Buenos Aires: Marcelo H. Oliveri, 2009, p. 29-31. [1953]

parece coche ‘e tranguai o pasadizo de hotel’.¹²¹⁹ Ramona tenta contraargumentar, dizendo que “cuando se mueren los yernos es mejor, se sufre menos...”¹²²⁰ Ao fim, Eleuterio retruca, incomodado com o gesticular excessivo do genro italiano:

¿qué querés? me revienta la mescolanza y el titeo en la familia, y lo que es más, no poderles entender su media lengua, che, ¡y ni siquiera oirme llamar derecho viejo!... Figurate que al italiano todavía no le puedo hacer agarrar el paso... ¡Me dice don Cementerio, y se queda muy suelto ‘e cuerpo!’¹²²¹

A “mescolanza” reaparece no voz do protagonista do monólogo *De Baquet’a Sacatrapo*: “¡Si me da rabia es que soy argentino, criollo d’esta ciudá y que me revientan las confusiones y las mescolanzas!” O homem protesta ante o que lhe parece a injustiça da nova experiência de sobe e desce da condição social: “Hombres como yo, que son hijos de buena familia [...] andan rajuñando en las veredas pa ver si agarran un pan y si se descuidan los revienta el coche de alguno que fue su piñón...”. O motivo da indignação é a notícia lida no jornal de que um conhecido seu, “un cualquiera, nieto de un gringo zapatero que ganó unos pesos” havia dado “un baile en su casa, al que han asistido todos los copetudos de la ciudá”.¹²²²

Para Prieto, nesse tipo de narrativas, de grande circulação e popularidade, que, segundo ele, são tipicamente argentinas, transparecem “los conflictos de situación padecidos por las viejas familias ‘criollas’ que buscaban insertarse en las mallas de la sociedad moderna”, mas em lugar do rechaço à imigração, ele as vê como algo “compasivamente permeable a la presencia inevitable de los ‘gringos’.”¹²²³ E, ao mesmo tempo também, “nada tan gracioso sobre la dudosa moralidad de los tiempos revueltos en que se construía la nueva Argentina, ni tan insobornablemente optimista sobre los largos plazos del futuro”. Contrastando portanto com os relatos sombrios, o tom catastrofista e as projeções autoritárias sobre a sociedade, que marcavam os pensadores vinculados à elite dirigente, esses textos seriam alternativas ao discurso pessimista. Se havia indícios de decadência ou de crise, estas não aparecem aí como irremediáveis, e a própria imigração, deixa de ser obstáculo ou ameaça.

¹²¹⁹ ÁLVAREZ, J. (Fray Mocho). *Cuentos*, op. cit., p. 33.

¹²²⁰ *Idem*, p. 34.

¹²²¹ *Idem*.

¹²²² *Idem*, p. 140-2.

¹²²³ PRIETO, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op. cit., p. 41.

Estreado no mesmo ano da publicação em volume dos *Cuentos* de Fray Mocho, 1906, o sainete de Carlos Pacheco e Pedro Pico, apesar do tom galhofeiro, parecia propor uma leitura do real mais ambígua e tensionada do que essa identificada por Prieto. Na última cena, o pai, o *criollo* desencantado, está caído na rua, ferido por um soco, em frente ao café em que os jovens ricos e suas amantes, incluindo-se a filha “perdida”, dançam e se divertem ao som de *La Morocha*. Amanhece, e soa um tango triste. Um observador comenta a cena: “¡todo es música, hermano. Un tango no es triste y alegre al mismo tiempo? Ahí tenés: ¡música criolla!”¹²²⁴ E cai o pano.

O tango no Centenário: entre a picaresca e a melancolia

O debate sobre a modernização argentina ganharia novas diretrizes em torno das comemorações do centenário do processo de independência – da Revolução de 25 de Maio de 1810 e da Declaração de 9 de Julho de 1816. A virada do século trazia o aguçamento de tensões sociais, marcado pelo ativismo social e político de anarquistas, socialistas e radicais, que parecia indicar às elites o perigo de desintegração social. Enquanto isso, o novo contexto intelectual, político e social das primeiras décadas do século XX seria acompanhado de diferentes e desencontradas representações sobre o tango, oscilando entre o rechaço e o fascínio, e entre a picaresca e a melancolia.

Entre 1890 e 1910, o papel da expressão artística como força identitária ganharia espaço no campo intelectual argentino. Desenha-se um debate opondo o filosófico e científico ao estético e literário, e propondo o modernismo cultural em alternativa ao positivismo: em lugar da razão, a beleza é assumida como valor supremo; em lugar da investigação científica, a intuição estética, como elemento capaz de acessar a realidade; em lugar do intelectual científico, o escritor e o artista como portadores da nova verdade a ser difundida.¹²²⁵ Embebido nessas ideias, conforma-se um nacionalismo de caráter espiritualista, neoidealista ou cultural. Segundo Tulio Halperín Donghi, o “nuevo nacionalismo [...] refleja el agotamiento definitivo de ese progresismo liberal que se proponía – utilizando entre otros instrumentos la inmigración masiva –

¹²²⁴ ÁLVAREZ, J. (Fray Mocho). *Cuentos*, *op. cit.*, p. 97, quadro II, cena 9.

¹²²⁵ Ver TERÁN, O. El pensamiento finisecular, *op. cit.*, p. 347; TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina*, *op. cit.*, p. 155-161; e MUÑOZ, Miguel Ángel. La exposición internacional de arte del centenario y la cuestión de la “escuela argentina”. In: GUTMAN, Margarita, REESE, Thomas (orgs.). *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 260.

construir una nación contra su pasado más bien que a partir de él”.¹²²⁶ No novo contexto intelectual, o *criollismo* e a *gauchesca* assumirão um papel relevante nos discursos, como se pode identificar em duas importantes tentativas de definir a nacionalidade argentina, na forma de dois ensaios aparecidos no contexto do Centenário: *El Diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, publicado em 1910, e *El Payador*, de Leopoldo Lugones, originalmente um ciclo de conferências proferidas em 1913, publicadas parcialmente na imprensa no mesmo ano, e como livro em 1916.

O texto de Gálvez é uma curiosa leitura da situação argentina. Publicado no emblemático ano de 1910, o livro ficcional, mas em forma de diário, como a supor um *alter ego* do autor, constitui uma interessante aproximação ao clima de ideias em torno do Centenário. Para Altamirano e Sarlo, Quiroga é “personaje ficticio y máscara de Gálvez”.¹²²⁷ O “diário” antecipa temas que marcariam seu pensamento posterior, em especial, o tópico da regeneração nacional pelas tradições *gauchesca*, hispânica e católica. Na ausência do *gaucho* real, a mitificação servia à construção de uma identidade *patricia* com que a elite distinguia-se do imigrante, e reagia à massificação da vida cotidiana. Gálvez pertencia a uma família tradicional, era bacharel em Direito, e defendera uma tese sobre *La Trata de las Blancas*, denunciando o tráfico internacional de mulheres e a prostituição clandestina em Buenos Aires. Os intelectuais de mesma condição social da geração anterior desempenhavam funções públicas, e escreviam nas horas vagas. Gálvez, diferentemente, optou por ser um escritor profissional, e nas décadas seguintes publicaria uma série de novelas de cunho realista, de grande popularidade, afirmando-se como um intelectual comprometido com o nacionalismo e convicto do papel devido aos escritores na formação de uma consciência nacional.¹²²⁸

A opção pelo diário foge ao padrão dos estudos sociológicos, já manifestando a convicção de que “el mundo está regido por sentimientos y no por

¹²²⁶ HALPERÍN DONGHI, T. Para qué la inmigración?, *op. cit.*, p. 228-9.

¹²²⁷ ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. In: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 193.

¹²²⁸ Considerando as tendências do campo literário da época, Prieto identifica o apelo à literatura como o reconhecimento de um “poder modelador, la capacidad de persuasión que le reconocieron los sostenedores de una política cultural destinada, junto con otras instrumentaciones políticas, a disciplinar ese mismo cuerpo social”. PRIETO, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, *op. cit.*, p. 20. Quanto a Manuel Gálvez, especificamente, além do trabalho citado de Altamirano e Sarlo, ver também GRAMUGLIO, María Teresa. Estudio preliminar. In: GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga: opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2001, p. 9-52; TERÁN, O. El pensamiento finisecular, *op. cit.*, p. 351-4; e TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina*, *op. cit.*, p. 162-169.

ideas”, fórmula com que Gálvez caracteriza o protagonista e pseudo-autor, Gabriel Quiroga.¹²²⁹ Os tópicos da degeneração provocada pela imigração e pelo materialismo a que sucumbe Buenos Aires reaparecem na condenação de Quiroga à cidade, a qual revela “la veneración fetichista hacia el dinero que reemplaza al culto de los valores morales e intelectuales” e onde “una total ausencia de poesía trasluce su vida tumultuosa”.¹²³⁰ E ainda, “en Buenos Aires falta el sentido estético, como igualmente falta el sentido ético, porque es un pueblo de inmigración. Los inmigrantes vienen al país con un mero propósito de lucro”.¹²³¹ Em contraposição, “el alma nacional, refugiada en las provincias, se defiende desesperadamente contra el cosmopolitismo de Buenos Aires”.¹²³² Valorizando o folclore musical rural, “lleno del espíritu de la raza”, lamenta que “desaparecido el antiguo medio social que formaba el gaucho, ha desaparecido su música, que, como él, es melancólica, fatalista y ensoñadora”.¹²³³ Ratificando a contraposição entre a pureza do *gaucho* e a degeneração provocada pela imigração, o tango é condenado como manifestação espúria resultante da decadência cosmopolita. Ao censurá-lo, Quiroga-Gálvez recorre à sua caracterização como *guarango*:

*En cambio tenemos ahora el tango, producto del cosmopolitismo, música híbrida y funesta. Yo no conozco nada tan repugnante como el tango argentino. El tango argentino tiene poquísima relación, o casi ninguna con el originario tango cubano. Éste es voluptuoso, muelle, sensual, y su ritmo de trópico, lleno de perezas y languideces, nos mece como una hamaca. El tango nuestro poco tiene de sensual. Su baile es grotesco a fuerza de actitudes torpes y ridículas y significa el más alto exponente de la guaranguería nacional. La música del tango ha penetrado en las más elevadas clases sociales; y en todas partes, absolutamente en todas partes, uno oye como un castigo esa música fea y antiartística, prodigiosa de guaranguería y lamentable síntoma de nuestra desnacionalización. Cuando el argentino se emborracha le entra por hablar en ‘malevo’, por cantar ‘La Morocha’ o ‘El Choclo’ y por hacer odiosas posturas de compadrito orillero. Todo esto me parece muy natural. Su borrachera guaranga necesita exteriorizarse en una música y en un baile que son específicamente guarangos.*¹²³⁴

¹²²⁹ GÁLVEZ, M. *El diario de Gabriel Quiroga, op. cit.*, p. 65.

¹²³⁰ *Idem*, p. 92.

¹²³¹ *Idem*, p. 171.

¹²³² *Idem*, p. 140.

¹²³³ *Idem*, p. 133-4.

¹²³⁴ *Idem*, p. 134.

Nas referências à música, algumas questões chamam a atenção. Primeiramente a oposição entre o caráter melancólico das tradições rurais, associadas a uma suposta “alma nacional” e a um “espíritu de la raza”, que são contrapostos à “guaranguería” do tango. A caracterização do tango como “música híbrida” permite supor um ideal implícito de “pureza”, que residiria naquelas tradições rurais. Se entendemos a expressão “música híbrida” no contexto dos discursos racialistas de fim de século, e ainda vigentes nas primeiras décadas do novo, tem-se que o “híbrido” indica a “mescolanza” e a decadência pela perda da “pureza” das “raças” originais. Daí, Gálvez associar tango e cosmopolitismo, e dizer que é o “lamentable síntoma de nuestra desnacionalización”. Essa tensão mostra o quanto o emprego da terminologia “tango criollo” pelos compositores e intérpretes de música urbana indicava uma disputa simbólica quanto a que tipo de manifestação cultural seria capaz de representar a nação e mediante que processo de inclusão ou exclusão de tipos sociais.

Por outro lado, a queixa contra sua penetração entre as “más elevadas clases sociales” revela o terror diante de um ameaçador poder de sedução que o tango representa. Contraditoriamente, porém, o próprio Gálvez, pertencente a uma tradicional e bem colocada família *criolla*, admitiria depois ter sido um aficionado daquele “producto del cosmopolitismo”, lembrando que “sentía su música, y desde 1900 ó 1901 tocaba tangos en el piano”.¹²³⁵ Tanto a denúncia quanto a memória de Gálvez desmentem a ideia, sustentada como tradição no meio *tanguero*, de um absoluto rechaço das elites ao tango, e de que sua aceitação pela “alta sociedad” portenha só teria ocorrido, após a dança ter sido chancelada pelos salões parisienses, e somente às vésperas da guerra de 1914: “carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera”, diria Discépolo na letra para *El Choclo*.¹²³⁶

A impressão de partituras para piano e a gravação de discos, se consideramos o piano e os equipamentos de reprodução como artefatos caros e de acesso restrito, já serviam por si para pôr em cheque a ideia da difusão do tango exclusivamente nos subúrbios, nos prostíbulos e nos pátios dos *conventillos*, e associada quase que exclusivamente à “mala vida”. O mesmo pode-se dizer das mencionadas gravações realizadas por Villoldo para a luxuosa Casa Gath y Chaves. Outro indício é a

¹²³⁵ Citado por GOBELLO, J. *Crónica general del tango, op. cit.*, p. 159.

¹²³⁶ Dizem os Bates: “la sociedad porteña era una barrera inexpugnable a sus pretensiones de conquista, y se prohibía en absoluto no solamente tocar tangos sino hasta hablar de él”. BATES, H., BATES, L. J. *Historia del Tango, op. cit.*, p. 51; sobre a “conquista” de Paris, ver p. 66-76.

informação de que o tango *Independencia*, de Alfredo Bevilacqua, foi estreado por uma banda dirigida pelo compositor em plena Avenida de Mayo, como parte dos festejos oficiais do Centenário, em 1910, e ofertada a partitura autografada à Infanta Isabel, que representava no ato o rei da Espanha.¹²³⁷ No mesmo ano, Bevilacqua publicou também seus *Estudios Rítmicos* para piano, dedicados a um dos maiores símbolos da “alta sociedade”: “al Jockey Club. Progresista Institución. El más alto exponente de cultura de la Sociabilidad Argentina”.¹²³⁸

Contestando a tradição narrativa, alguns autores têm combatido a imagem que fixa o tango no ambiente prostibulário e marginal. Já em 1959, em *El tango en su etapa de música prohibida*, José Sebastián Tallón, poeta e escritor vinculado ao “grupo de Boedo” nos anos 20, tentava, apesar do título do livro, atenuar essa convicção, recorrendo à imagem da existência de dois tipos de tango. Ele identifica o que chama de “tango de las hermanas”, forma pela qual os *compadritos* suburbanos dançavam nos ambientes familiares, onde estava proibido “bailar con cortes y quebradas”.¹²³⁹

Em 1980, Jorge Novati e Inés Cuello, escrevendo na *Antología del tango rioplatense*, editada pelo Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, percorrem a documentação disponível, associando o tango à “corriente tradicionalista de exaltación de lo criollo”, e identificando sua difusão, por exemplo, por meio dos bailes de carnaval na virada do século e pelas partituras impressas.¹²⁴⁰ Todavia, registram restrições nos salões de elite, como uma informação de 1914, dando conta de que só era dançado após a meia-noite.¹²⁴¹ O fato, digno de nota, é que mesmo com restrições, era aceito nos salões. Por fim, como resultado da difusão, identificam três tipos de dança: um *tango criollo*, caracterizado pela improvisação e pela invenção; um *tango liso*, “degradación del anterior por supresión de las figuras”, e um *tango de salón*, “producto de las sistematizaciones locales con influencias de las realizadas en Europa”.¹²⁴² Mas os

¹²³⁷ Ver BATES, H., BATES, L. J. *Historia del Tango*, op. cit., p. 125.

¹²³⁸ Citado por PUCCIA, E. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, op. cit., p. 260.

¹²³⁹ Ver TALLÓN, José Sebastián. *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, p. 75-6.

¹²⁴⁰ NOVATI, J., CUELLO, I. El tango como especie constituída. In: *Antología del tango rioplatense*, op. cit.. Os autores observam ainda que “la cantidad de pianos ingresados por la Aduana de Buenos Aires y la proliferación de partituras impresas están indicando una práctica familiar bastante generalizada del tango -consentida o no por los mayores-. La nueva danza, y su música, iban impregnando paulatinamente todos los sectores sociales” (p. 53).

¹²⁴¹ *Idem*, p. 65.

¹²⁴² *Idem*, p. 70.

autores não associam os estilos a uma mera sucessão cronológica ou a distintos estratos econômico-sociais, entendendo que “al parecer, existió bastante movilidad o flexibilidad en la elección o adopción de un determinado estilo”.

Outros trabalhos mais recentes também têm procurado refutar a tese de um tango exclusivamente prostibulário, a exemplo do estudo citado de Alicia Chust, que observou a ampla divulgação do tango pelas bandas e associações corais em ambientes diversos, o extenso levantamento documental de Lamas e Binda, e uma análise de Ema Cibotti, que refuta com veemência os Bates, associando-os às tendências antiimigratórias dos anos 30, refutando a ênfase à marginalidade, e abordando o tango como um fenômeno de classe média, associado à imigração e à ascensão social.¹²⁴³

Todas essas ponderações me levam a propor que a construção identitária em torno do tango tendeu a acentuar um caráter *arrabalero* ou marginal, dentre outras escolhas possíveis, como parte de um discurso dotado de um viés claramente político, reivindicatório, que procurou confrontá-lo a outras manifestações culturais, e até vitimizar os *tangueros* como alvos de uma ação de repúdio generalizado e sistemático. O repúdio certamente houve, e as duras palavras publicadas em *El Diario de Gabriel Quiroga* são um exemplo incontestado disso, mas não foi exclusivo nem terá sido assim tão generalizado. Não há dúvida de que parte da “alta sociedade” rechaçava o tango, enquanto outra o incorporava aos hábitos cotidianos. No caso de intelectuais como Gálvez, é evidente que a ampla difusão do tango, inclusive no exterior, a exemplo da viagem de Villoldo e do casal Gobbi em 1907, constituía uma ameaça aos propósitos de promover a nacionalização das massas a partir da cultura letrada. Nesse sentido, o humor, a picaresca, o caráter “burlón y compadrito” das criações de Villoldo, dentre outros, assim como o circo e o sainete, só reforçavam o incômodo daqueles que procuravam representar a modernização por meio dos tópicos da degeneração, da crise e da decadência.

Além do tango, também as ideias e o ativismo de inspiração anarquista aparecem em *El Diario de Gabriel Quiroga* como decorrências indesejáveis da imigração. O livro foi escrito em meio às comemorações oficiais pelo Centenário, realizadas sob estado de sítio, ante a radicalização dos anarquistas, que se propunham a

¹²⁴³ Ver LAMAS, Hugo, BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Buenos Aires: Abrazos, 2008 [1998]; e CIBOTTI, Ema. Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango. In: LENCINA, Teresita, GARCÍA BRUNELLI, Omar, SALTON, Ricardo (org.). *Escritos sobre el tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro'feca, 2009, p. 41-54.

inviabilizar a festa. Traduz a tensão social daqueles meses, ao dizer que “las violencias realizadas por los estudiantes incendiando las imprentas anarquistas, mientras echaban a vuelo las notas del himno patrio, constituyen una revelación de la más trascendente importancia”. Essa manifestação de violência nacionalista demonstrava a “energía nacional”, e teria ensinado que “la inmigración no ha concluido todavía con nuestro espíritu americano pues conservamos aún lo indio que había en nosotros”. Além disso, teria feito nascer o sentimento nacional, com “una conmoción de entusiasmos dormidos y tal vez han vuelto innecesaria la guerra y la catástrofe que hasta hoy me parecían de absoluta necesidad como terapéutica de caso extremo”.¹²⁴⁴ Um dos pontos mais curiosos do livro é a ideia de que uma guerra com o Brasil seguida da derrota seria o caminho para despertar a consciência nacional. Por aí percebe-se o quanto esse nacionalismo “cultural” já se vai impregnando de um caráter profundamente político e autoritário, partidário da violência praticada pelas elites como força regeneradora da nação.

Os conflitos sociais eram a outra face do projeto modernizador, marcado por baixos salários, desemprego, falta de moradia e alta dos aluguéis, provocando protestos como a greve dos inquilinos de 1907, reprimida com apoio policial aos despejos, e as greves gerais entre 1902 e 1909, articuladas pelos anarquistas. Na última, mais de 200 mil trabalhadores protestaram contra a violenta repressão policial às manifestações pelo 1º de Maio, e a resposta anarquista foi o atentado perpetrado por Simón Radowitsky, um jovem anarquista judeu russo, que tirou a vida de Ramón Falcón, o chefe de polícia de Buenos Aires. Em 1910, às vésperas do Centenário, decretou-se o estado de sítio e incrementou-se o recurso à Lei de Residência, promovendo a prisão e expulsão de imigrantes envolvidos na agitação popular.¹²⁴⁵ Paralelamente à ação oficial, “patotas” de jovens de famílias aristocráticas incendiaram as redações dos jornais anarquistas e socialistas, e vingaram-se da morte do chefe de polícia, atacando a comunidade judaica do bairro “del Once”. É a essas ações que o livro de Gálvez se refere. A febre promovida pelo “ódio de classe” faria ainda arder o circo de Frank Brown localizado na esquina da avenida Córdoba com a luxuosa Florida, numa espécie de sinalização da separação dos territórios destinados à cultura popular e à

¹²⁴⁴ GÁLVEZ, M. *El diario de Gabriel Quiroga, op. cit.*, p. 201-2.

¹²⁴⁵ Sobre o movimento anarquista em Buenos Aires, ver SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires: 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004. O autor situa a violenta repressão em torno do Centenário entre os fatores que levaram ao declínio do movimento (p. 336).

oficial. Para não macular a festa, os jornais foram orientados a não mencionar os fatos nem publicar textos de autores contestadores. Os editores de *La Prensa*, contudo, não perderam a oportunidade para o regozijo, ao ver o circo pegar fogo.¹²⁴⁶ Mesmo com todo o cerco, os anarquistas lograram penetrar no cenário privilegiado das comemorações oficiais, e atirar uma bomba na plateia do Teatro Colón.

Mas o livro de Manuel Gálvez não foi a única reação aos acontecimentos daqueles anos. Parecendo retomar o espírito dos *Cuentos* de Fray Mocho, em linguagem e estilo, embora escrevendo em versos, o humorismo de Villoldo lançava bombas de sarcasmo que ridicularizavam situações e tendências, indo na contracorrente da denúncia de crise, decadência e degeneração. Nem mesmo o malogrado chefe de polícia escapou. Em 1889, uma ordenança tentava banir a “guaranguería” da cidade, instituindo quinze dias de prisão ou a multa de 50 pesos a “los que ofenden publicamente el pudor con palabras, actos o ademanes obscenos”. O caso é narrado por Gobello, para quem a disposição caíra no esquecimento, sendo retomada em 1906 por Ramón Falcón. Este lembrava “al personal de policía el deber que le está atribuido por la reglamentación vigente, para velar constantemente por la moral y buenas costumbres, así como impedir que nadie sea molestado ni provocado con ademanes o palabras que infieran ofensas al pudor”.¹²⁴⁷ Uma simples cantada dirigida a uma mulher talvez não fosse motivo para tanto, como lembra Gobello, mas o fato é que a prática do “piropo”, amplamente difundida na cidade, costumava mesmo atingir excessos de grosseria e ofensa às mulheres que se aventurassem à rua sozinhas, como lembra a feminista Alicia Moreau de Justo: “una muchacha no podía salir sola; [...] hasta [...] un hermanito menor servía para resguardarla del ataque verbal, y a veces manual de los hombres que pasaban. El piropo era de la más baja calidad verbal que se pueda pedir”.¹²⁴⁸ Com ou sem excessos, a retomada da disposição policial foi um prato cheio para Villoldo, e os 50 pesos da multa renderam-lhe o tango *Cuidado con los 50!...*, cujo introito dizia:

¹²⁴⁶ Ver SALAS, Horacio. Buenos Aires 1910: capital de la euforia. In: GUTMAN, Margarita, REESE, Thomas (ed.). *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 41-54.

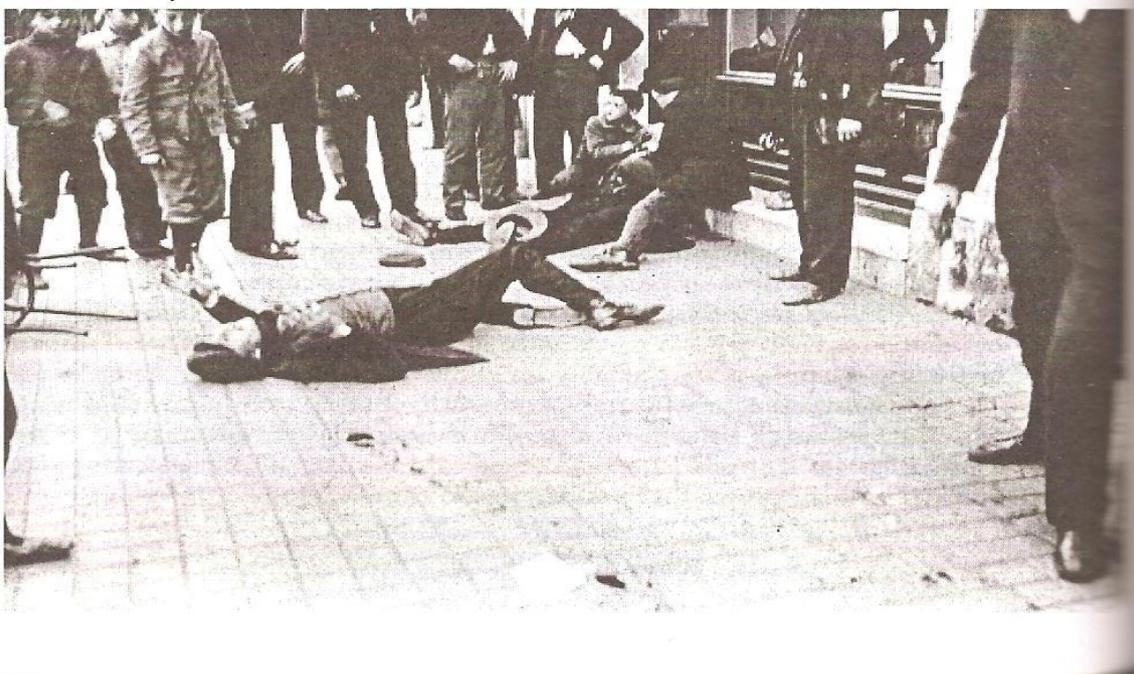
¹²⁴⁷ Citado por GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 48.

¹²⁴⁸ MOREAU DE JUSTO, Alicia. Depoimento a ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años*. Buenos Aires: Mar Dulce, 1985, p. 41.

A outra face da modernização



Despejo de moradores de um *conventillo* durante a greve de inquilinos em 1907
Fonte: Nueva Historia Argentina, T. V, p. 298

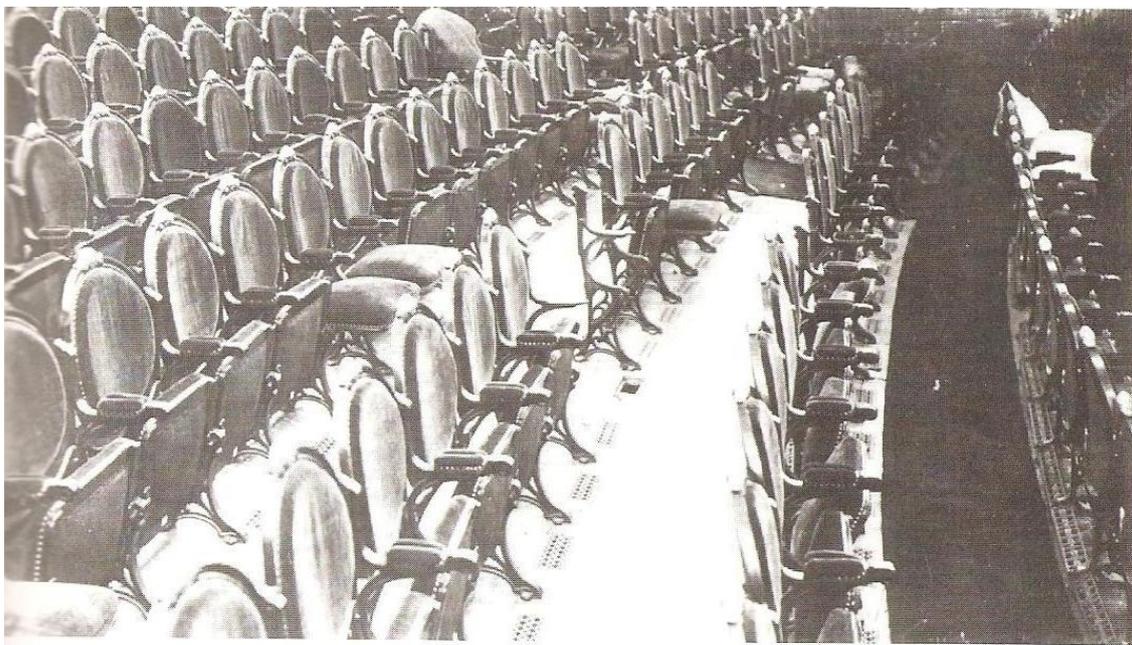


A *Semana Roja*, maio de 1909: trabalhadores atingidos pela repressão policial
Fonte: ROMERO, J.L., ROMERO, L.A. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. T. II, p. 78.

O Centenário



Buenos Aires, 1910: a Plaza de Mayo iluminada para os festejos do I Centenário da Revolução de Maio



Plateia do Teatro Colón, após atentado anarquista durante os festejos do Centenário
Fonte: Nueva Historia Argentina, T. V, p. 317

*Fijate que preciosura
¿Che, hermanito, te das cuenta?
Voy a decirte algún piropo:
¡Cuidado con los cincuenta!*

Numa quadra incluída na capa da partitura impressa, sugerindo a cumplicidade da mulher atingida pelo piropo, é ela que adverte:

*Caballero, le suplico,
tenga más moderación,
porque puede a usted costarle
cincuenta de la nación.*

O relato de Villoldo sobre as circunstâncias da composição mostra a face comercial do humorismo de ocasião do autor, além de reforçar o ridículo da situação. Um amigo lhe sugerira que infringisse a proibição, o que lhe serviria de propaganda: “la idea me pareció buena y venciendo la resistencia que oponía mi seriedad resolví piroppear a la primera dama que pasara. En el primer caso la señora no se dio por aludida. Al rato pasa otra y a mi galantería contesta con ‘pavote, viejo enamorado’.” Desistindo do artifício, editou ele mesmo a peça, “que tuvo muy buena aceptación”.¹²⁴⁹

A greve dos inquilinos de 1907 dá a Villoldo o mote para *Aprovechando el desalojo*.¹²⁵⁰ Neste diálogo cômico, um homem tenta seduzir uma mulher, que se desvencilha, dizendo que “no está el tiempo / pa perderlo en estas cosas”, pois “la güelga del conventillo / nos tiene a todos suspensos”, ao que ele retruca:

*- Yo me alegro.
- Yo no tanto, pues si piden
desalojo ¿dónde iremos?
- Por eso no hay que afligirse,
tengo pensao un proyeto,
que v'a ser, si nos resulta,
muy de lo conventillero.
Si nos llegan a citar*

¹²⁴⁹ VILLOLDO, A. *La Razón*. Buenos Aires, 17 jul. 1917, citado por PUCCIA, E., *op. cit.*, p. 126.

¹²⁵⁰ VILLOLDO, A. *Aprovechando el desalojo*. In: GOBELLO, J., STILMAN, E. *Diálogos de Villoldo*, *op. cit.*, p. 70-73.

*y nos vien'el lanzamiento
enviamos los cachivaches
al palacio del congreso
y vivimos como príncipes,
sin pagar ni un solo medio...
y puede que algún cachito,
nos ligue del presupuesto.*

De 1908, é *Un mozo pierna*, cujo título sugere a habilidade do *compadrito* em se livrar dos apuros. Agora, os alvos do autor são as greves e o sindicalismo. O tipo, que explora a amante *camarera*, estava há dias sem aparecer:

*- Andá a trabajar, Mauricio
y dejate de zonzeras
que bastante has descansao.
- No puedo, estamos de güelga.
- Diez y ocho meses que estás
con la misma cantilena.
- ¿Y que culpa tengo yo
que la güelga sea eterna?*

Ao pedido de dinheiro, a *camarera* dá o troco:

*- Decile al procurador
que por hoy tenga pacencia;
que con la cuestión política
está mala la clientela;
no se gana ni pal morfo,
las propinas escasean
y atacó la "mishadura"
al gremio de camareras.¹²⁵¹*

Villoldo também não perdeu a oportunidade de participar das festas pátrias, e por ocasião das comemorações do centenário da efetiva independência argentina, em 1916, sacou uma edição de seus *Cantos Populares Argentinos*, uma coletânea de tangos e canções criollas, poemas satíricos e monólogos cômicos. O

¹²⁵¹ VILLOLDO, A. *Un mozo pierna. Papel y tinta*. Buenos Aires, 8 oct. 1908, In: *Idem*, p. 19-22.

volume traz um preâmbulo do editor em que este diz que “en homenaje al Centenario de la Independencia”, oferece-o “como un modesto recuerdo de la fecha que conmemora el pueblo argentino”.¹²⁵² Villoldo desconstrói os fantasmas das elites intelectuais, fazendo piada com a “Babel” portenha, a “mescolanza” de imigrantes e suas línguas que ameaçavam a “pureza” do espanhol falado pelas elites *criollas*. Seus números cômicos costumavam incluir gargalhadas e imitações de vozes fanhosas e de outros tipos, e não lhe foi difícil captar os sotaques e pronúncias do espanhol falado por italianos, galegos, bascos, franceses, ingleses e outros. Assim, ali estão *El Vasco Farrista*, o leiteiro que “hoy farrea, / el leche no repartiendo, / pues la quiere divirtiendo / todo carnaval pasar”; *Un Gallego que no es Manco*, que “vendiendo churros y churros, / ¡Dios mío, qué churretiada! / me hice una posición / rejular y desahojada”; e o italiano Salamín, cujo *Ricuerdo funebre di Salamín pronunciado davanti il cacon cun el cadráver morto difunto del finao so sobrino fallecido por falta de respiraciun* já vale pelo título.¹²⁵³ Completando a inversão do movimento tradicionalista, Villoldo cria pastiches das formas poético-musicais *criollas*, em milongas, vidalitas, estilos, e ainda numa série de “contrapuntos”, seguindo os modelos métricos dos cantos a desafio dos *payadores*: *Contrapunto gallego-napolitano*, *Contrapunto porteño-cordobés*, *Contrapunto criollo-genovés*, *Contrapunto criollo-brasileño*, *Contrapunto criollo-gallego*.¹²⁵⁴ Nas *Vidalitas por un inglés*, descreve um colono bebedor estabelecido no pampa:¹²⁵⁵

*Mi estar un inglés – pitalita, verigüel.
Hijo de Inglaterra
y me gusta el whisky – pitalita verigüel
más que la gran perra.
Yo tenía un chinita
dentro de mi rancho,
y que le gustaba
la ginebra “chancho”.*

*Yo le dije un día:
‘no bebas muchacha’,
pero no hizo caso
y murió borracha.*

¹²⁵² VILLOLDO, Ángel G. *Cantos populares argentinos*. Buenos Aires: NFPG, [1916], p. 1.

¹²⁵³ *Idem*, p. 47, 49 e 45, respectivamente.

¹²⁵⁴ *Idem*, p. 67-76.

¹²⁵⁵ *Idem*, p. 51-52.

*Cuando se ha morida
yo quedó moi triste
y me lo pasaba...
pegándole al whisky.*

Na *Milonga por un Francés*, este encanta-se pelo tango, que pretende aprender, para dançar em Paris:¹²⁵⁶

*L'otre suar je visité
le teatre du Casinó,
yo ví bailar le tangó
con cogte y firuleté.
E je sui resté enchanté;
cet un ballet treyolí
y tengo ganas de aprandre
pur danser allá en Paguí.*

Mas o francês é vítima da vigilância policial, quando, ao lançar um “piropó” a “una gran cocotte / que ma doné un gran calotte”, acaba na prisão:

*Cagamba, es una lastima
pagag una multa pog nada.
Yo creo una gran pavada
prohibig haceg el amog.
A Paguí, la libergté,
i lé chos muy respetada:
je truve tuyur bolada
y multa pago jamé.*

A primeira parte do opúsculo é dedicada exclusivamente às letras das composições musicais, das quais uma nota informa que “la música de todos estos tangos y estilos se halla en venta en todas las casas de música”.¹²⁵⁷ Salta à vista o contraste entre os tangos e as formas poéticas tradicionais, tratadas a sério, com a marca “melancólica, fatalista y ensoñadora” a que se referia Gálvez. Há um vals criollo, *En la Ausencia*; dois “estilos argentinos”, *¡Arrimate, vida mía!...* e *Brisas Camperas*; e as *Pasionarias*, “nuevas vidalitas criollas”. Em *Brisas Camperas*, a idealização da

¹²⁵⁶ *Idem*, p. 53-55.

¹²⁵⁷ *Idem*, p. 18.

Essa correlação que proponho entre a presença do lamento melancólico no repertório *criollista* e *campero* de Villoldo e a poética *gauchesca* em geral, me parece bastante significativa, ao permitir situar a propalada melancolia, nostalgia ou simples tristeza do *tango-canción* sob a perspectiva do tradicionalismo *criollista*, ao contrário da interpretação corriqueira, que a associa à imigração italiana. É mais provável que a representação nostálgica amplamente difundida no repertório tradicionalista nos primeiros anos do século tenha servido como um fator amalgamador na fusão simbólica entre *gringos* e *criollos*, ao se atribuir aos dois tipos sociais uma sensibilidade assemelhada, motivada pelos processos de desenraizamento ou desterritorialização que vivenciaram as populações em migração.

Algumas observações de Gobello servem para corroborar a leitura que estou propondo. Ao estudar *Los orígenes de las letras del tango*, o autor comenta a mediação de Pascual Contursi na invenção do *tango-canción*. Segundo Gobello, aquele que muitas vezes é lembrado como o primeiro poeta do tango e o criador de um modelo de versos melancólicos reiteradamente observado, apresentava uma “expresión de dolor” que levava “una pena en el alma”, e que “esa pena es de extracción campera”.¹²⁶³ Contursi foi um *payador* urbano, e a “pena” que expressa seria, ainda segundo Gobello, comum entre os cantores de repertório *criollo*, como Carlos Marambio Catán, José Razzano e o próprio Gardel que, dentre outros, “no desdeñaban la melancolía de la endecha gaucha”.

Voltando aos *Cantos Populares Argentinos* de Villoldo, ao contrário dessa tristeza, o que predomina nos tangos ali publicados é a caracterização já encontrada nos versos de *El Porteño*: a empáfia dos *compadritos*, que se autoglorificam pela destreza na dança, no canto da milonga ou no manejo do *cuchillo*, apresentados como símbolos identitários do *criollo*, mas desse *criollo* urbano, *arrabalero*. É o que se lê em *El Criollo más Criollo*, *Cuerpo de Alambre*, *Pamperito* e *Calandria*, apresentados como “tango argentino” ou como “tango criollo”, sinalizando aquela assimilação difusa do discurso nacionalista por um movimento não previsto pelos defensores da retomada das tradições *criollistas* em reação à imigração. Se, para Gálvez a “alma nacional” estava exclusivamente nas províncias, para Villoldo,

¹²⁶³ GOBELLO, José. Orígenes de la letra de tango. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 128.

misturando os sinais, o tango *criollo* era tão ou mais representativo da nacionalidade do que as expressões da província. A propósito, é como conclui *Calandria*:

*Soy compadre entre compadres
y decente entre la gente,
pues como conozco el mundo
me arreglo a cualquier ambiente.
Sigo el consejo de un sabio
que me solía decir:
“vivir cualquier zongo sabe,
la biblia es saber vivir”.*

*No siento penas ni agravios
ni me quejo de la suerte;
para farrear he nacido
y así seré hasta la muerte;
y cuando expirar me toque,
lo juro de corazón:
moriré como buen criollo,
dando un viva a mi nación.*¹²⁶⁴

A capacidade de Villoldo de representar a nação por formas tão variadas e antagônicas sugere a mesma habilidade desse “compadre entre compadres y decente entre la gente”. Se o “jeitinho” brasileiro sugeriu a Antonio Candido uma “dialética da malandragem”, havia que se falar aqui de uma dialética do *compadrito*...

Esses tangos, publicados em meio às festas nacionais, no também emblemático ano de 1916, que levaria a Unión Cívica Radical de Hipólito Yrigoyen à presidência, soam como manifestos que reivindicam à “plebe” seu lugar na nação imaginada pelo “patriciado” *criollo*, contrapondo as “academias” de tango ao Teatro Colón. O humor, a picardia, a sátira, a paródia, o pastiche, aliados a uma postura corporal diferenciada e à aproximação dos sexos no baile, são contradiscursos, formando um conjunto que será sempre rotulado pela intelectualidade receosa como coisa de “guarangos” e “canallas”, incapaz de representar a verdadeira nacionalidade.

A propósito, em 1917, Carlos Ibarguren, o candidato derrotado por Yrigoyen, num texto muito lembrado pelos autores de “histórias do tango”, diria que o tango é “un producto ilegítimo, que no tiene la fragancia silvestre, ni la gracia natural de la tierra, sino el corte sensual del suburbio”. Queixa-se de que o mundo lhe tenha dado

¹²⁶⁴ VILLOLDO, Á. *Cantos populares argentinos, op. cit.*, p. 15.

“la patente de argentino, otorgándole una filiación que en realidad no tiene”, e acrescenta que “el tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo, nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y de milonga falsificada”.¹²⁶⁵

A vitória eleitoral da UCR representava a passagem de um Estado oligárquico a um democrático, e só foi possível pelo sufrágio universal, masculino, obrigatório e secreto, introduzido pela Lei Saenz Peña, de 1912, visando ao esvaziamento das pressões revolucionárias, não só anarquistas, mas sobretudo do radicalismo, que acusava a imoralidade das práticas eleitorais.¹²⁶⁶ Alimentando o reformismo que levava à aprovação da lei, havia a crença de que seria possível formar um partido conservador de massas, capaz de assegurar às oligarquias a manutenção do poder, ainda que sob o regime democrático. E para tal, além da pregação partidária, contava-se com o trabalho “civilizador” empreendido pela escola pública e pela cultura letrada. Por isso, tanto a agitação e a vitória radicais quanto a crescente difusão do tango – inclusive na Europa – soavam ameaçadoras, e terminariam associadas no imaginário político de conservadores e radicais.

Entre 1910 e 1917, somando-se ao Gálvez de *El Diario de Gabriel Quiroga*, uma série de discursos, também reiteradamente citados nas “histórias do tango”, vinham denunciando a vulgaridade do tango e negando sua representatividade como baile nacional. Valho-me das próprias narrativas, para identificar alguns desses textos. Novati e Cuello, que pesquisaram periódicos da virada do século, localizam a primeira crítica virulenta ao tango num artigo não assinado, de fevereiro de 1910. Embora a presença do tango no carnaval fosse corriqueira, naquele ano parece ter provocado pruridos nacionalistas. O autor ataca “el tango claudicante y canallesco, híbrido del candombe y la habanera de los negros y de las contorsiones de los compadritos orilleros”, e critica “los ingenuos que pretenden ver un germen de música

¹²⁶⁵ IBARGUREN, Carlos. De nuestra tierra. Transcrito por LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 223. Ver também CARELLA, Tulio. *Tango: mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966, p. 15 [1956]; FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 42 [1960]; e SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1999, p. 124 [1986].

¹²⁶⁶ Ver ALONSO, Paula. La Unión Cívica Radical: fundación, oposición y triunfo (1890-1916). In: LOBATO, M. *El progreso, la modernización y sus límites, op. cit.*, p. 209-259; e ANSALDI, Waldo. La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático. In: FALCÓN, Ricardo. *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 15-57 (Nueva historia argentina, t. VI).

argentina en este aire africano”, os quais “olvidan que los híbridos son estériles y no ofrecen la virilidad de los tipos capaces de crear una música nacional”.¹²⁶⁷ Salta à vista a caracterização taxativa do tango como “aire africano” e sua associação com o candombe e a habanera. De fato, apesar da progressiva exclusão do negro das matrizes identitárias, alguns testemunhos da época são inequívocos ao atribuir ao tango uma fonte africana. Sem dúvida, as disputas identitárias que vão se desenhando ao longo das sucessivas décadas terminam afirmando ora a *criolledad* do tango ora sua mescla de *criollos* e *gringos*, ou tenderão a associá-lo exclusivamente ao imigrante e o rechaço de um estará baseado na recusa do outro.

Em 1913, o embaixador argentino na França, Enrique Larreta, em entrevista à imprensa parisiense, logo reproduzida pela portenha, acusava a origem prostibulária da dança, dizendo que “es un baile especialmente reservado a los lupanares [...] de donde no ha salido sino para conquistar la Europa”, e que “es más una especie de aperitivo sensual que un baile”. À simples menção do interlocutor de que fosse bailado na embaixada, cortou veemente: “No; en mi casa no. Hay en París por lo menos un salón donde no se baila el tango argentino y ese salón es el de la legación argentina”.¹²⁶⁸

A motivação da entrevista fora uma conferência de Jules Richepin na Academia francesa, em que o escritor francês defendia o tango tal como dançado em Paris, atenuando suas marcas “selvagens”. Leopoldo Lugones, que estava presente, apressou-se a negar o caráter nacional da dança, dizendo que “ésta resume la coreografía del burdel, siendo su objeto fundamental el espectáculo pornográfico”, e que “el tango no es un baile nacional, como tampoco la prostitución que lo engendra”. Renega o rótulo “argentino”, protestando que “aceptarlo como nuestro, porque así lo rotularon en París, fuera caer en el servilismo más despreciable”. E contradizendo Richepin, afirma que o tango é igual numa e noutra cidade: “no hay tal gracia, tal encanto ni tal estética. Es la misma obscenidad descarada y estúpida, la misma ‘música’ africana, sin sentimiento, sin espíritu, sin otra determinación ni expresión viables que el meneo más soez”.¹²⁶⁹

¹²⁶⁷ *El Diario*. Buenos Aires, 6 fev. 1910, citado por NOVATI, J., CUELLO, I. El tango como especie constituida. In: *Antología del tango rioplatense*, op. cit., p. 58.

¹²⁶⁸ *La Nación*. Buenos Aires, 21 dez. 1913, citado por LAMAS, H., BINDA, E. *El tango en la sociedad porteña*, op. cit., p. 197-8. Ver também GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, op. cit., p. 113.

¹²⁶⁹ LUGONES, Leopoldo. El tango en la Academia. *La Nación*. Buenos Aires, 23 nov. 1913, citado por *Idem*, p. 194-5. Ver também GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, op. cit., p. 110-112.

Mas Lugones iria mais fundo no propósito de rechaçar a cultura urbana resultante da imigração e associada à democracia, ao proferir as conferências de 1913 sobre o *Martín Fierro* e a poesia *gauchesca*, no Teatro Odeón, na presença de Roque Saenz Peña e do ministério. Ironicamente, ao prologar a versão em livro, sob o título de *El Payador*, já em 1916, o poeta questionaria a lei eleitoral que levava o nome do presidente. Referindo-se a quem o criticava como a “plebe ultramarina” com “sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos”, diz que “la ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal”, e que esses seus críticos não teriam sabido apreciar “la diferencia entre el gaucho viril, sin amo en su pampa, y la triste chusma de la ciudad, cuya libertad consiste en elegir sus propios amos”.¹²⁷⁰

Lugones seria o principal responsável pela mitificação do *gaucho* como o arquétipo nacional contraposto ao imigrante: “no somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia confusa producida por el cruzamiento actual”.¹²⁷¹ Ao reler o *Martín Fierro* em analogia à épica grega, e, por conseguinte, identificar na imigração a ameaça bárbara, Lugones invertia a clássica dicotomia de Sarmiento, que atribuía ao *gaucho* o caráter bárbaro. Como este agora era apenas um mito, sem apoio na realidade social, pôde associá-lo às elites *criollas*, civilizadas, contrapostas aos novos bárbaros. A mensagem é clara: assim como os gregos educavam o cidadão na leitura dos versos de Homero, o futuro da nação argentina seria assegurado pela leitura obrigatória do poema, seguindo sua reinterpretação nacionalista, e supondo o domínio da língua nacional.

Transformadas em livro, as preleções faziam coro à idealização que Gálvez havia proposto da música e da poesia rural contrapostas ao tango. Comentando exemplos musicais *gauchos*, diz Lugones que “son muy ricos en sugerencias de carácter poético y de sentimientos nobles; de melancolía viril y de elegancia decorosa”.¹²⁷² E comparando esta que considera a verdadeira música *criolla* ao tango, diz o poeta:

Si por la música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es, como creo, la revelación más genuina de su carácter, el gaucho queda ahí manifiesto. El brío elegante de esas composiciones, de gracia ligera, su delicadeza sentimental, definen lo que hoy existe de música criolla,

¹²⁷⁰ LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Ayacucho, 1991, p. 2-3 [1913-1916].

¹²⁷¹ *Idem*, p. 37.

¹²⁷² *Idem*, p. 69.

*anticipando lo que existirá mañana. En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada. El predominio potente del ritmo en nuestras danzas, es, lo repito, una condición viril que lleva consigo la aptitud vital del engendro. La desunión corporal de la pareja, resulta posible y gallarda gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede con la “música” del tango, destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter.*¹²⁷³

Outra vez, o poeta desqualifica o tango como música, ao usar este termo entre aspas, como já fizera no artigo citado antes. Também retoma a negação do tango como expressão nacional – “injustamente llamado argentino”. E exalta a diferença corporal entre as danças rurais e a urbana, pelo caráter dramático e pela ausência do abraço naquelas, enquanto no tango prevalece o abraço estreito, cerrado, que aproxima e une os dois corpos, e que constitui o escândalo: em lugar da simulação da corte, a explicitação do coito.

Mas talvez o aspecto mais transcendente desse trecho transcrito esteja na afirmação da música como possibilidade de acesso ao “espíritu de un pueblo”. Completava-se aí a projeção idealista do modernismo cultural: a ação mítica da arte na conversão da “barbárie” à “civilização”, e a ação redentora dele próprio, Lugones, como o difusor da palavra verdadeira: “felicítome por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria”.¹²⁷⁴

Na contramão das tentativas de desqualificar o tango e apontar uma alternativa à sedução da cultura urbana em expansão, representantes das elites, sobretudo jovens, pareciam pouco se importar com a condenação moral, e desfrutavam

¹²⁷³ *Idem*, p. 79.

¹²⁷⁴ *Idem*, p. 188. Para outras análises, ver GUIDO, Clara Rey de. *El Payador* de Lugones: una interpretación estética-nacionalista del *Martín Fierro*. In: LUGONES, L. *El payador*, *op. cit.*, p. VII-XVII; FALCÓN, R. Militantes, intelectuales y ideas políticas. In: *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*, *op. cit.*, p. 335-6; ALTAMIRANO, C., SARLO, B. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos, e ALTAMIRANO, C. La fundación de la literatura argentina. In: *Ensayos argentinos*, *op. cit.*, p. 186-191 e p. 201-9; GRAMUGLIO, María Teresa. Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones. *Orbis Tertius*. La Plata, año I, n. 2/3, p. 49-64, 1996; ROGERS, Geraldine. Cultura y hegemonía de *Ariel* a *El Payador* (o cómo hacer de la dura arcilla de las muchedumbres un elemento maleable de la política). *Orbis Tertius*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, año IV, n. 8, p. 33-54, 2001.

do tango como novidade e diversão, introduzindo-o nos salões aristocráticos, à força de simplificações na coreografia. Um desses jovens era Ricardo Güiraldes, filho de um rico estancieiro. Em 1911, em Paris, para onde viajara no ano anterior, e onde decidira tornar-se escritor, escreveu um dos primeiros poemas “cultos” dedicados à dança:

Tango

Tango severo y triste.

Tango de amenaza.

Tango, en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.

Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.

Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles.

Baile que pone vértigos de exaltación viril en los ánimos que enturbia la bebida.

Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un ensueño sangriento.

Chambergos torcidos sobre muecas grasas.

Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.

Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupro.

Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha.

Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán por sordo quejido, en un chorrear de sangre humeante, como última protesta de ira inútil.

Mancha roja, que se coagula en negro.

Tango fatal, soberbio y bruto.

Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso.

Tango severo y triste.

Tango de amenaza.

*Baile de amor y muerte.*¹²⁷⁵

Güiraldes foi dançarino de tango, chegou a ensinar a dança nos salões de Paris, e traduziria essa experiência boêmia em *Raucha*, sua novela autobiográfica de 1917.¹²⁷⁶ A julgar pela visualidade do poema, percebe-se que havia incursionado pelos ambientes mais pesados, frequentados por tipos que ao mais leve desentendimento, sacavam o *cuchillo* e se enfrentavam à morte. Não deixa de construir também os seus

¹²⁷⁵ GÜIRALDES, Ricardo. *Tango*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1962, p. 63. [3ª reimpressão, 1985] [1911]

¹²⁷⁶ Gobello transcreve trechos de Victoria Ocampo, em que a escritora menciona a destreza de Güiraldes como bailarino de tango em GOBELLO, J. *Crónica general del tango*, op. cit., p. 162-3. Ver também BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 21-2.

arquétipos e encenar uma versão mítica do tango. É o mito da coragem, parecendo anunciar os relatos de *compadritos* de Borges, e ao qual soma o da tristeza – ou severidade – que envolve os dançarinos e seu ambiente. Algo absolutamente impensável diante de como soavam aqueles “tangos criollos” e do que costumavam dizer suas letras. Mas, curiosamente, um modo de sentir o tango que parecia encontrar na dança urbana a propalada melancolia do *gaucho*.

Güiraldes sem dúvida é um dos melhores testemunhos dos distintos ambientes em que o tango era dançado. Contrastando com a descrição desse baile de *compadritos* e *chinas guarangas*, em *Raucho*, o protagonista dança o tango num luxuoso cabaré parisiense, e a aproximação entre os corpos dos bailarinos é associada à sedução, antes que à violência:

- ¡Oh!, yo adoro el tango.

No pudo Raucho excusarse. Un cuerpo se agregaba a su cuerpo con docilidad. Temeroso al principio, hizo pasos sencillos; tomó coraje, visto la pericia de su compañera, y bailó sin reparos, dejándose andar al dictado del ritmo.

*Ella lo seguía plegada a su voluntad, previendo los cortes; el raso resbalaba sutil; Raucho manejaba la cintura abandonada y un vértigo blando saboreaba en él, intensamente, la comprensión de sus dos cuerpos.*¹²⁷⁷

A habilidade e a experiência como bailarino dão ao romancista oportunidade de focar a gestualidade da dança, sintetizando-a no abraço que une os dois corpos e na entrega da mulher à condução pelo homem. Com esse relato centrado na ritualidade com que caracteriza o tango, descreve o *début* do protagonista nos encantos e vícios da noite parisiense. Raucho, o jovem e perdulário argentino filho de estancieiro, é o *alter ego* do próprio escritor, percorrendo o mesmo trajeto que o autor: do tédio vivido nos dias e noites entre Buenos Aires e o pampa à busca dos prazeres fáceis – para quem os pode custear – na invejada capital francesa. Como tantos jovens pertencentes às elites argentinas daqueles primeiros anos do século, encontrava no tango, no álcool e nos amores fortuitos sinais distintivos de sua condição social. Ao fim, restaria ao personagem o regresso à terra, ao pampa, como lugar de redenção, num resgate que o autor celebraria anos depois em *Don Segundo Sombra*, de 1926, uma celebração da vida

¹²⁷⁷ GÜIRALDES, Ricardo. *Raucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, p. 79.

rural, num romance de iniciação e de afirmação das tradições *gauchescas*.¹²⁷⁸ Em *Raucho*, porém, predominam as cenas urbanas e um papel-chave é atribuído ao tango, como sinalizador da degradação moral vivida pelo protagonista. Mas além da atmosfera de embriaguez e sensualidade que o estreitamento entre os corpos dos dançarinos propicia, outro aspecto salta à vista nas cenas de cabaré parisiense: a afirmação do tango como traço identitário que permitiria distinguir o tipo argentino no ambiente europeu:

El tango hizo el resto.

El la plegaba a su voluptuosidad lenta, poseyéndola sumisa en la obediencia de los pasos. Ella seguía, guiada por el brazo fuerte, el compás exótico y lánguido, ritmo de una raza extrañamente pausada y voluntariosa.

Y le dijo, abandonando hacia atrás su nuca consintiente:

*- El tango eres tú.*¹²⁷⁹

Güiraldes seguia assim contra a corrente daqueles outros representantes das elites, que repudiavam qualquer tentativa de sacralizar o tango como símbolo identitário argentino. Entre o poema e o romance, ao explicitar tanto a violência quanto a sensualidade, o dançarino explicita aquelas duas vertentes do tango que seriam exploradas por Borges, o “sentimental” e o “pendenciero”, e que constituíam, uma e outra, motivações para o rechaço da dança e de toda a cultura *tanguera* a ela associada. Tanto a difusão do tango nos prostíbulos e salões de baile que serviam de via de acesso à prostituição, quanto a violência no enfrentamento de seus frequentadores, que não raro conduziam à intervenção policial, alimentavam o imaginário da desconfiança.

A propósito da violência, um último testemunho da época, que quero comentar, datado de 1913, sinalizava o contraste entre a recente difusão do tango e a anterior condenação, pois que “se le consideraba como baile genuino de gente bravía, de los que en cada mirada mandan envuelta una puñalada de desafío”.¹²⁸⁰ O autor, anônimo, refere os enfrentamentos constantes nas “academias” de tango, e, descrevendo uma destas, observa que “las crónicas policiales llegaron a ocuparse frecuentemente de

¹²⁷⁸ Sobre a obra de Güiraldes, ver também as análises algo contrastantes de SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 31-42 [1988] e BORDELOIS, I. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*, *op. cit.*.

¹²⁷⁹ GÜIRALDES, R. *Raucho*, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁸⁰ VIEJO TANGUERO. *El tango, su evolución y su historia: historia de tiempos pasados: Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987, [p. 13] [1913].

los duelos criollos que se producían casi todas las noches y ésta fué la causa para que se clausurara tan peligroso punto de reunión”.¹²⁸¹ Associando as origens do tango às sociedades *candomberas*, o autor salpica referências à presença da “gente de bronce” e aos “salones ennegrecidos”, aos que acorria “no solamente la gente de avería”, mas frequentados también por “muchos de apellidos conocidos que ocupan altos puestos en la administración nacional y hasta diputados y militares que con el amor propio de buenos bailarines, disputaban el honor del triunfo en un entrevero”.¹²⁸²

Em artigo publicado no jornal *Crítica* de 22 de setembro de 1913, esse anônimo, automeando-se “Viejo Tanguero”, descrevia *El tango, su evolución y su historia: historia de tiempos pasados; quienes lo implantaron*.¹²⁸³ O pseudônimo não tem outro sentido que afirmar sua autoridade no tema, como testemunha do passado, e seu propósito é muito direto: “hagamos historia”. Argumentando que “ya que la nota social se concentra alrededor de ese baile que poco a poco ha ido ganando la voluntad de sus mismos detractores”, propunha “llevar el recuerdo a tiempos que fueron y traer a la memoria una sucesión de detalles, que si se han esfumado, no por eso dejan de ser menos interesantes para los que viven de las impresiones diarias”.¹²⁸⁴ O autor parecia invocar outros símbolos de pureza e tradição, distintos daqueles invocados por escritores como Gálvez e Lugones, e levantou a voz contra o que lhe parecia – vou me permitir usar os mesmos termos empregados em outra direção – um misto de crise, decadência e degeneração. Aquele Viejo Tanguero lamentava-se de que o tango “se ha modificado enormemente, perdiendo el cachet típico que solo los bailes de aquel tiempo sabían imprimirle”, observando también que “han desaparecido las bailarinas del pasado y que los mismos autores de tangos – a excepción de Bevilacqua, Pérez Freire y Solá, por ejemplo, han equivocado la verdadera armonía y composición de su origen”.¹²⁸⁵ Atribui as mudanças à sua difusão pelo centro da cidade, onde “sufrió grandes innovaciones, cambiando no solamente sus figuras, sino también su elasticidad y contoneos, que fué la interesante característica de origen”, passando a ser interpretado por “muchachas en su mayor parte italianas, [que] no se adaptaban al movimiento que le

¹²⁸¹ *Idem*, [p. 14].

¹²⁸² *Idem*.

¹²⁸³ Gobello, que resgatou o artigo e o apresentou em edição fac-similar pela Academia Porteña del Lunfardo, atribui sua autoria a José António Saldías, redator daquele jornal e autor do sainete *Una Noche de Garufa*, estreado no mesmo ano.

¹²⁸⁴ VIEJO TANGUERO. *El tango, su evolución y su historia*, op. cit., [p. 13].

¹²⁸⁵ *Idem*, [p. 15].

imprimían los criollos de cepa y fué entonces que se le dió el nombre de ‘tango liso’.”¹²⁸⁶

Ao falar em “perda”, “desaparecimento”, “inovações” e “equivocos” praticados por seus modernos cultores, lembra que “hasta hace pocos años, nadie se ocupaba de él, sino para condenarle por sus extravagancias de arrabal”, contrastando esse processo de perda ao “resurgimiento” conduzido pelos que agora se lançavam à dança, movidos pela moda internacional: “se engendró en el bajo fondo, tuvo vida parasitaria con impurezas maleantes y resucitó a la corte palaciega con el calor de nuevas y exhuberantes ansias”.¹²⁸⁷ Ao final do artigo, valendo-se de uma referência ao caráter mundano da ópera como espetáculo e como acontecimento social, o autor ironiza a entronização do tango como baile aristocrático, e assume sua motivação mais imediata, num comentário sobre um concurso que seria dado naquela noite no Palace Theatre:

*Esta noche, pues, el viejo tango que con vergonzoso estigma llegó a la vida nacional, resurge como el viejo Fausto de Gounod a la aristocrática escena para hacer su entrada triunfal de niño bien, acicalado con la estirada indumentaria del impecable frac y gentiles manos enguantadas.*¹²⁸⁸

Subentendendo que o velho baile estava morto, já antecipa a apreciação do que poderá ocorrer à noite, dizendo que o tango “tiene el inconveniente de no haber sido comprendido por los que pretenden volverle a la vida”.¹²⁸⁹

Sempre o mesmo tema. Essa curiosa “história do tango” parece uma narrativa fantástica: a de uma morte anunciada. E crônica.

¹²⁸⁶ *Idem*, [p. 16].

¹²⁸⁷ *Idem*, [p. 13].

¹²⁸⁸ *Idem*, [p. 17].

¹²⁸⁹ *Idem*, [p. 16].

Todos os salões abertos ao tango



Baile popular
Fonte: www.todotango.com



Baile no teatro
Fonte: www.todotango.com

Poslúdio

*No sé si la historia es verdad;
lo que importa ahora es el hecho
de que haya sido referida y creída.*

Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, 1970.¹²⁹⁰

O tango é um fenômeno amplo. E complexo. Um sistema. Literário, musical, coreográfico. E também um conjunto de vivências e de memórias. Com a plasticidade de um objeto imaterial, embora dispondo de um rico acervo de suportes materiais – discos, partituras, imagens, livros, relíquias –, pode ser mobilizado em favor ou contra dispositivos estéticos, políticos, identitários.

Acercar-se a ele pressupõe circunscrevê-lo, delimitá-lo, espacial e temporalmente. Um espaço, histórico, social: Buenos Aires, a cidade em sua permanente transformação como centro cosmopolita, onde se vivem as contradições da modernidade. O tempo, também histórico e social: o intervalo que separa as “origens” lindantes com o mito e a permanência, reinvenção e dinamismo que lhe imprimem seus cultores, na travessia de um século e na reiteração atualizada como fenômeno dinâmico, válido e necessário.

Assumir a cidade como limite implica por um lado reconhecer a própria atribuição identitária que lhe nomeia como “música ciudadana” – a extrair daí uma problemática –, e por outro excluir da investigação os processos migratórios prévios ou consequentes (o “nomadismo”, a “circulação”, a “moda internacional”, a “diáspora”). Implica assumir também a enorme produção bibliográfica e discográfica centrada na mesma cidade, que reforça a escolha e condiciona a análise. Assumir a temporalidade alongada, por sua vez, requer fixar parâmetros, úteis e necessários como balizas da investigação, mas também atentos a temáticas e questões inerentes ao fenômeno – a extrair daí a outra problemática.

Crise e identidade, portanto, duas temáticas, duas problemáticas, dois eixos e dois conceitos, decorrências quase “naturais” da escolha do “objeto”. A identidade, pela convicção de que toda linguagem ou sistema artístico corrobora com a

¹²⁹⁰ BORGES, Jorge Luis. Juan Muraña. In: *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza, 2010, p. 53. [1970]

construção de crenças e valores coletivos, num processo de escolhas e autonomações: “tango argentino”, “tango criollo”, “tango cubano”, “tango andaluz”, “tango brasileiro”, “tango europeu”. As adjetivações sinalizam. A crise, talvez por intuição, talvez por analogia. Se na história musical europeia, as vanguardas artísticas significaram a representação de uma crise da modernidade, possivelmente as inovações propostas pelo “tango nuevo” de Piazzolla tivessem tido significado análogo para a cultura musical na Argentina. As “fontes” confirmam. Desde uma primeira aproximação às falas do compositor e a outras falas, em “histórias do tango” ou em periódicos de Buenos Aires dos anos 50 e 60, e também desde o contato com uma historiografia que revela um processo histórico tumultuado, marcado por cortes bruscos, por grande violência política e social, e por representações que novamente confirmam que as crises são muitas. Algo, às vezes até assumido como... identitário: “o argentino está sempre em crise”, ouvi de uma amiga. *Argentina, por supuesto.*

Buenos Aires, história e tango. Associar crise e identidade na investigação garantia o olhar de historiador. “Crise” pressupõe o corte temporal, a problemática dos tempos históricos, enunciada na dialética entre continuidade e descontinuidade, permanência e transformação. “Identidade” por sua vez pressupõe os sujeitos sociais, aqueles que constroem as identidades, em torno de crenças, valores, sentimentos e comportamentos compartilhados ou encarados como objetos de disputa. Os sujeitos e os tempos pressupõem a história. “A história é a ciência dos homens no tempo”, disse Marc Bloch.

Mas o olhar de historiador não impede um olhar interdisciplinar, que reconheça no tango não apenas o fenômeno social, mas também o fenômeno de linguagem e de expressão artística: dança, música, poesia. Também atento à escuta da música de Piazzolla, pareceu-me a princípio que a discussão em torno da “hibridação” – reconhecendo ali a mescla de elementos de origem diversa – apontava a melhor direção à investigação e à composição do texto analítico. Em Piazzolla, convivem o tango “tradicional” e a composição “moderna”, o “neoclássico” ou “neobarroco”, e também o romântico e ainda o jazz, às vezes quase o rock. Também no tango “tradicional”, dos primeiros anos do século XX, de Villoldo e Bevilacqua, Saborido e Campoamor, estavam outras músicas e danças, na forma em três seções, na relação harmônica entre as seções, na rítmica em diálogo com as músicas “negras” – os diversos “tangos”. No tango menos “tradicional” de fins da década de 1910, em Cobián e Delfino, harmonias

mais ricas, apontando o jazz, talvez Ravel e Debussy, um melodismo talvez italianizado. Enfim, hibridações, mesclas. Mas as metáforas costumam ser perigosas. Tanto o “híbrido” da desmedida grega ou da biologia genética, quanto a “mescla” das substâncias simples e compostas, poderiam levar ao risco de supor um hipotético estado de “pureza” antes da mistura das “espécies”. Talvez algum ideal platônico que condenasse os “impuros” ao fundo escuro de alguma caverna.

Preferi tratar então de *intertextos*. Reconhecendo a música e a poesia em sua condição de linguagem, e seus produtos individualizados como textos, mais uma vez, atentar para o fenômeno em si: a relação intertextual que o tango, como sistema musical e literário, apresenta. A reiteração de temáticas e processos, a fixação de estilos, implicam o identificar-se e o reconhecer-se, a confirmação identitária, que reforça os laços de coesão social, e esconjura os temores de fragmentação. A instabilização das mesmas temáticas e processos, obviamente que por força de novas relações intertextuais não previstas ou não provadas, pode resultar no rechaço identitário como fechamento sobre o próprio sistema. “Isto não é tango”, pensava Canaro de Cobián nos anos 20. Ou Cadícamo, de Piazzolla, nos anos 60. E Ponzio devia pensar o mesmo de Canaro, nos anos 30.

Assim, a opção pelo intertexto como ferramenta analítica impôs-se também, porque, na economia da investigação e da síntese explicativa, importava correlacionar os intertextos com as crises e com as identidades. A quebra da expectativa do reconhecimento intertextual ou a identificação de uma intertextualidade ainda não validada coletivamente, pode ser o detonador de uma crise. Por isso, a noção, em lugar de apontar uma temática a ser tratada em sua especificidade, em um capítulo ou seção própria, passou a dar suporte ao trabalho como um todo, como estratégia metodológica, orientando tanto a seleção dos materiais quanto a redação do texto final. Espécie de ideia-fixa, genérica, que percorre as situações e discussões específicas.

São os próprios *tangueros*, portanto, que se repetem ou se interrelacionam – *intertextualizam*, se existe o verbo. E não só na música e na poesia. As correlações desdobram-se numa referencialidade que ultrapassa a cultura *tanguera*, ou que a faz extravasar sobre outros suportes textuais: o teatro, o romance, a crônica, o jornalismo, a memória, o mito. E a mesma ferramenta analítica apoia o confronto do que é próprio dessa cultura *tanguera* com o que lhe é “externo”, as culturas políticas, as tradições literárias, outras falas, outros textos. É também ferramenta de busca,

orientando a seleção de discursos sobre as crises e as identidades. Permite ao olhar do historiador se desdobrar: se o foco nas linguagens e expressões artísticas constitui um específico da abordagem analítica, a grande angular introduz o genérico, e complexifica o quadro, para flagrar as crises sociais e políticas em outros discursos, em contraponto à cultura *tanguera*. Perspectivas de historiador: a contextualização social e o processo diacrônico.

Perspectiva de historiador ainda, neste caso ao inverso, ao eleger sujeitos individualizados, icônicos, porque mitificados na memória social, mas também porque úteis, mais uma vez, à economia investigativa e explicativa. Em meio ao emaranhado de nomes, experiências e possibilidades, algumas histórias de vida, sinteticamente apresentadas, permitiram mapear tendências, situações e problemáticas, num ir e vir entre as narrativas que chamaram a si a responsabilidade pelo enquadramento de toda essa memória, e os contextos em que atuaram ou atuam os mesmos sujeitos: Vega, Gobello e Ferrer, entre os autores de “histórias do tango”. E Piazzolla, Discépolo, Pugliese, Villoldo, entre os compositores. E também Manzi, Castillo, Cobián, Canaro, De Caro, Contursi, Flores, Gardel, Troilo, dentre tantos outros mencionados de modo mais ou menos superficial.

Da mesma forma, a escolha dos exemplos musicais geradores para cada capítulo – partituras ou versos – propiciou conectá-los a outros conjuntos de partituras e versos, sempre atendendo a três lógicas seletivas: as escolhas dadas pelas “histórias do tango”, que consagram e reiteram composições modelares; as evidências dadas por gravações e pela fixação das obras no repertório; e as oportunidades analíticas intrínsecas a cada exemplo, ao disponibilizarem um rol temático passível de novas conexões. Seguindo o fio cronológico, ainda que retrogradado, os exemplos geradores precisavam também deter um potencial articulador da temporalidade, sugerido pelo título – *Lo que Vendrá* –, pela temática – *Cambalache* –, pela estrutura interna – *Recuerdo* –, e pela classificação “originária”, de “tango criollo”, além da atribuição mítica *a posteriori* – *El Choclo*.

Para a abordagem musical, tive em conta as “janelas hermenêuticas”, segundo Lawrence Kramer, pelas quais a interpretação da música pudesse passar, em diálogo com a linguagem verbal e em referência aos contextos socioculturais.¹²⁹¹

¹²⁹¹ KRAMER, Lawrence. Tropes and windows: an outline of musical hermeneutics, *In: Music as cultural practice: 1800-1900*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1990, p. 1-20.

Sintetizando as estratégias analíticas propostas pelo autor, menciono os três tipos de janelas hermenêuticas que ele indica, e que me foram válidas:

- as inclusões textuais, tais como títulos, epigramas, programas, notas, indicações expressivas e textos nas composições vocais, que não necessariamente a música reitera, mas convida a encontrar significados na interação dos atos expressivos;

- as citações, que vinculam a música a obras literárias, imagens visuais, lugares ou momentos históricos, e incluem alusões a músicas de outros compositores, a estilos de época, a textos associados a músicas citadas e paródias;

- os tropos estruturais, procedimentos estruturais figurativos capazes de várias realizações práticas, que também funcionam como atos expressivos típicos dentro de contextos histórico-culturais determinados, capazes de cruzar as tradicionais distinções entre forma e conteúdo e desenvolver-se a partir de qualquer aspecto das trocas comunicacionais como estilo, retórica e representação.

Obviamente, simplifiquei em muito as possibilidades abertas por esse caminho, evitando substituir a perspectiva de historiador pela do musicólogo. Mas recorro algo que o trabalho desenvolvido até aqui sinaliza como possível desdobramento: o aprofundamento da discussão das conexões entre música e dança. Embora previsto no plano original, restringi a abordagem que visava a estabelecer os *gestos* musicais em sua correlação coreográfica. Não me refiro aos enfoques semióticos, que costumam valer-se do “gesto” mais como metáfora do que como simulacro da ação corporal e expressiva, que é o que me interessa discutir, na perspectiva do terceiro tipo dentre as janelas hermenêuticas propostas. Também não me refiro aos estudos recentes referidos a uma “história do corpo”, embora haja uma interface válida aí. Um corpo morto ou anestesiado sobre uma mesa pode ser objeto do gesto alheio, mas não é dotado de racionalidade nem intencionalidade. E é de racionalidade e intencionalidade que falo, em se tratando de articular tango-música e tango-dança, como a necessária ou conveniente correspondência ou interrelação entre uma linguagem e outra. No plano intrínseco à música, pressupõe também a correspondência entre o prescrito na partitura e o realizado na performance. Na linguagem do tango, por exemplo, é toda a discussão vivida por Piazzolla, seus defensores e seus críticos, em torno de uma expressão musical “bailable” ou “no bailable”.

Sem adentrar a complexidade e a riqueza que a discussão propicia, limitei-me a sua sinalização, ao tratar, no capítulo IV, da diferenciação estilística

proporcionada pelas novas tendências compositivas e interpretativas dos anos 20, e das marcas corporais do *compadrito* presentes no discurso musical, em diálogo com a dança: os ataques antecipados na música, por exemplo, que sugerem uma projeção corporal na dança. O impulso para o simples caminhar ou os corpos que se desafiam na luta. A maior dificuldade para aprofundar a discussão, sem dúvida, reside na impossibilidade de o texto verbal recorrer à imagem em movimento, para abarcar a especificidade da dança. Uma videografia seria mais conveniente à abordagem. Além disso, as múltiplas identidades invocadas pelo abraço que aproxima os corpos, pelo “contoneo” do *compadrito*, e pelas “quebraduras” de corpo, implicariam uma análise mais detida sobre o código gestual inscrito no musical. Essa discussão permitiria aprofundar a temática identitária não só no plano das identidades sociais e de gênero, mas também no que diz respeito às identidades étnicas, em torno dos elementos afro-americanos presentes nas estruturas rítmicas do tango. Mas aqui, a interface musicológica requer uma aproximação a outros contextos musicais, do Brasil, de Cuba, da África, que proporem outra investigação, e muito ampliada.

Outro tópico, frequente no tango, mas não aprofundado, e deliberadamente, é a figura histórica e mítica de Carlos Gardel. Gardel em si é toda uma temática. Havia proposto a mim mesmo, não abordar o cantor, nem Borges, nem Perón, pela amplitude do que representam na história política e cultural argentina. Mas se o interesse do próprio Borges pelo tango era por demais convidativo, Perón era inevitável, dada a proximidade com que os sujeitos históricos posicionaram-se em relação aos jogos de poder dos anos 20 aos 70, e ainda depois. Assim foi possível situar Gardel na conformação mítica com que os *tangueros* trataram seus mortos e seus valores consagrados, inscrevendo-os na narrativa da ascensão social, da marginalidade à projeção internacional, que corresponderia a uma trajetória atribuída ao próprio tango.

Quanto ao peronismo, foi possível situar uma convergência de interesses, valores e representações, em torno da configuração do intuitivismo, do irracionalismo e do antiintelectualismo e também das insígnias do “nacional” e do “popular” que alimentam tanto parte da mística *tanguera* quanto a cultura política peronista. Mas também foi possível flagrar conflitos e tensões sociais e políticos em torno da censura às letras de tango e da militância sindical dos músicos. O “silêncio” que as “histórias do tango” relegam à greve dos músicos no início do governo Perón mostra a problemática

memória em torno do sindicalismo musical na Argentina, construído este a partir de uma situação de força e do desmonte de uma iniciativa política autônoma.

A análise da conflitiva mas também criativa relação pessoal e intertextual estabelecida entre Borges e Piazzolla me parece um ponto a destacar. Na realidade, foi o próprio mergulho na poética borgeana, apoiado nas análises de Beatriz Sarlo e de Ana Cecilia Olmos, que me sugeriu o tratamento intertextual a outras problemáticas, situações e falas. E ao mesmo tempo propiciou uma excelente oportunidade para abrir “janelas hermenêuticas” na obra de Piazzolla, e tratá-la de forma mais intensiva, ainda que mais uma vez sem perder a perspectiva historiográfica requerida pela problemática suscitada pelo encontro e desencontro entre os dois artistas.

Por fim, uma palavra sobre a “cronologia retrogradada”, artifício narrativo com que estruturei a dimensão explicativa do trabalho. O caráter “artificial”, apenas aparentemente artificial, do tratamento formal obtido dilui-se na explicitação da própria motivação que me levou a eleger as problemáticas da *crise* e da *identidade*, na medida em que o “caso” Piazzolla parecia representar a entrada mais sensível na articulação dos dois temas. Não só pelo impacto de sua música, exponencialmente acrescido pela conjuntura explosiva dos anos 50 e 60, mas também porque Piazzolla constitui, para o leitor “leigo”, alheio à cultura *tanguera*, um referencial talvez mais próximo e familiar ou menos inóspito do que representaria ter seguido a tentação de começar pelas “origens”. Diante de um processo histórico tão rico, complexo e multifacetado, o próprio percurso retrogradado termina por eliminar e esvaziar a pressão – ou a pretensão – de se querer desvendar os “mistérios” do tango. Há tantos pioneirismos, tantas rupturas instauradoras de uma nova ordem, tantos mitos em todo esse processo, que os mitos de origem terminam desencantados. Distanciando o tango da memória, que reside no presente, o fenômeno é abordado em sua dimensão mais explicitamente processual. E restituído do mito à própria história.

Fontes e Bibliografia

1. “Tangología”:

1.1. Memórias, crônicas, ensaios, antologias e documentos:

ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional: 1990-1993*. Tomo I. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, 1993.

ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO. *Estatuto de la Academia Porteña del Lunfardo*. Buenos Aires: A Academia, 1991. [1963, 1984]

ALPOSTA, Luis. *Todo Rivero*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

ASSUNÇÃO, Fernando O. *El tango y sus circunstancias: 1890-1920*. 2. ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1998. [1984]

AZZI, María Susana. *Antropología del tango: los protagonistas*. Buenos Aires: Olavarría, 1991.

BATES, Hector, BATES, Luis Jorge. *Historia del Tango*. San Juan: Museo y Casa del Tango de San Juan, 2007. [1936]

BAUSO, Matías. A noventa años del nacimiento de Aníbal Troilo. Apuntes para la anatomía del nocturno bandoneón. *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 442, p. 6-26, maio 2004.

BENARÓS, León. Astor Piazzolla: cuatro pasos en las nubes, pero auténtica representatividad de la porteña, convulsiva y conflictiva Buenos Aires de hoy. Nada para los pies del bailarín. In: *7 para el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. [1963]

BORGES, Jorge Luis. Ascendencias del tango. In: *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 99-108. [1928]

BORGES, Jorge Luis. Historia del tango. In: *Evaristo Carriego*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 155-179. [1955]

CADÍCAMO, Enrique. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977.

CADÍCAMO, Enrique. *Mis memorias*. Buenos Aires: Corregidor, 1988.

CÁCERES, Juan Carlos. *Tango negro: la historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*. Buenos Aires: Planeta, 2010.

CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

CARÁMBULA, Rubén. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1995.

- CARDENAS, Daniel. *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1975]
- CARELLA, Tulio. *Tango: mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966. [1956]
- CARRETERO, Andrés M. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999. [1964]
- CASADEVALL, Domingo F. *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968.
- CAVADINI, Ruben. *¿Tango o nueva expresión de Buenos Aires? En busca de una letra y una música que interpreten al porteño de hoy*. Buenos Aires: Colombo, 1969.
- CHINARRO, Andrés. *El tango y su rebeldía*. Buenos Aires: Continental Service, 1965.
- CONTURSI, Pascual, CONTURSI, José María. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977.
- CORTÁZAR, Julio. Gardel. *Sur*. Buenos Aires, n. 223, p. 127-129, jul.-ago. 1953.
- CRUSE, Roberto Puertas. *Psicopatología del tango*. Buenos Aires: Sophos, 1959.
- DE CARO, Julio. *El tango en mis recuerdos: su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión, [1965].
- DEL PRIORE, Oscar. *El tango: de Villoldo a Piazzolla y después*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- DEL PRIORE, Oscar. *Osvaldo Pugliese: una vida en el tango*. Buenos Aires: Losada, 2008.
- DEL PRIORE, Oscar. *Toda mi vida: Aníbal Troilo*. Buenos Aires: JVE, 2003.
- DELLA COSTA, Daniel. Los Lomuto. El tango al poder. *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 76, set. 1973.
- DONADÍO, Marisa. La ciudad de las esclavas blancas. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL TANGO. *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango*. Buenos Aires, Año 3, n. 3, p. 55-272, 1996.
- El imperio de Julio Korn. *Primera Plana*. Buenos Aires, año III, n. 135, p. 48-49, 8 jun. 1965.
- FERNANDES, Hélio de Almeida. *Tango: uma possibilidade infinita*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.
- FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980. Tomo I – Crónica del Tango; Tomo II – Diccionario A-J, Tomo III – Diccionario K-Z. [1970]

- FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999. [1960]
- FERRER, Horacio. *Romancero canyengue: versos lunfas y grotescos*. 2. ed. Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999. [1967]
- FERRER, Horacio, SIERRA, Luis. *Discepolín: poeta del hombre que está solo y espera*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. [1965]
- GALASSO, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. [1967]
- GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco. *Así nacieron los tangos*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2006. [1965]
- GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco. *El tango: historia de medio siglo: 1880-1930*. 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1965. [1964]
- GESUALDO, Vicente. La prostitución y el tango em el siglo XIX. *Historia*. Buenos Aires, ano XX, Tomo 20, n. 78, p. 38-42, jun.-ago. 2000.
- GÍLIO, María Esther. *Aníbal Troilo Pichuco: conversaciones*. Buenos Aires: Perfil, 1998.
- GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976. [1974]
- GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1980.
- GOBELLO, José. *El tango como sistema de incorporación*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987.
- GOBELLO, José. *La deslupanarización del tango*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1995.
- GOBELLO, José (sel.). *Letras de tango: 1897-1981*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006.
- GOBELLO, José. *Lunfardía: acotaciones al lenguaje porteño*. 4. ed. Buenos Aires: Marcelo H. Oliveri, 2009. [1953]
- GOBELLO, José. Orígenes de la letra de tango. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 99-129.
- GOBELLO, José. Tango, vocablo controvertido. In: *La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 131-144.
- GORÍN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil, 1998.
- GÖTTLING, Jorge. *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

- HIMSCHOOT, Oscar B. *El tango: la pasión del 2 x 4*. [Buenos Aires]: La llave, 2000.
- HORVATH, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- La historia del tango*. Vol. 1: Sus orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- La historia del tango*. Vol. 2: Primera Época. 1. ed. 2. reimpressão. Buenos Aires: Corregidor, 1999. [1977]
- La historia del tango*. Vol. 6: Los años veinte. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- La historia del tango*. Vol. 13: Las cantantes. Buenos Aires: Corregidor, 1978.
- La historia del tango*. Vol. 14: Osvaldo Pugliese. Buenos Aires: Corregidor, 1979.
- La historia del tango*. Vol. 16: Aníbal Troilo. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1999 [1980].
- La historia del tango*. Vol. 17: Los poetas (I). Buenos Aires: Corregidor, 1980.
- La historia del tango*. Vol. 18: Los poetas (II). Buenos Aires: Corregidor, 1985.
- La historia del tango*. Vol. 19: Los poetas (III). Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- LAMAS, Hugo, BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Buenos Aires: Abrazos, 2008. [1998]
- LIMA QUINTANA, Hamlet. *Osvaldo Pugliese*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2009.
- LYNCH, Ventura. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Faculdade de Filosofía y Letras de la Universidade de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1925. Reimpressão de *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Tomo I. Buenos Aires: La Patria Argentina, 1883.
- MAFUD, Julio. *Sociología del tango*. Buenos Aires: AméricaLee, 1966.
- MALVICINO, Horacio. *El tano y yo*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- MANZI, Homero. *Cancionero*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1977.
- MASCIA, Alfredo. *Política y tango*. Buenos Aires: Paidós, [1970].
- MINA, Carlos. *Tango: la mezcla milagrosa: 1917-1956*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

- NAU-KLAPWIJK, Nicole. *Tango: un baile bien porteño*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- ORDAZ, Luis. El tango en el teatro nacional. In: *La historia del tango*. Vol. 8: El tango en el espectáculo: Los bailes del internado, el teatro, el cine. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1213-1287.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Calunga: croquis del canbombe*. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. [1987]
- PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista a Carlo Piccardi, Radio Svizzera Italiana, 1983.] [Encarte.] In: *Adiós Nonino, El Concierto de Lugano, Interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla*. Radio Svizzera Italiana, 1983; Piazzolla Music, 1998.
- PUCCIA, Enrique Horacio. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo: 1860-1919*. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1976]
- PUGLIESE, Lucela Delma (Beba). *Oswaldo Pugliese: testimonios de una vida*. Buenos Aires: JVE, 2009.
- ROMANO, Eduardo (sel.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007. [1991]
- ROMERO, Amílcar (coordenação e entrevistas). Oswaldo Pugliese: “apenas un laburante del tango”. *Crisis*. Buenos Aires, ano 4, n. 38, p. 33-39, mai.-jun. 1976.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense: rectificaciones históricas*. Buenos Aires: Hachette, 1958. [1926]
- RUSSO, Juan Angel (sel.). *Letras de tango: antología poética*. 3 tomos. Buenos Aires: Basílico, 2000.
- SÁBATO, Ernesto. *Tango: discusión y clave*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1997. [1963]
- SALAS, Horacio. *El tango*. 4. ed. Buenos Aires: Planeta, 1999. [1986]
- SALGÁN, Horacio. *Curso de tango*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura y Medios de Comunicación, 2001.
- SALINAS RODRÍGUEZ, José Luis. *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*. Madrid: Catriel, 1994.
- SELLES, Roberto. El tango en sus dos primeras décadas. In: *La historia del tango*. Vol. 2: Primera Época. 1. ed. 2. reimpressão. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 149-203. [1977]

- SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1966-1984]
- SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- STILMAN, Eduardo. *Historia del tango*. Buenos Aires: Brújula, 1965.
- STREGA, Enrique. *Bossa nova y nuevo tango: una historia de Vinicius a Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- TALLÓN, José Sebastián. *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.
- Tanguedia*. Revista Cultural de Tango. Montevideo. Año 2, n. 6, ago 2005. Astor Piazzolla: 60 años de su debut en Uruguay. Centro Cultural Piazzolla.
- TANIA (DIVIS, Ana Luciano), COUSELO, Jorge Miguel. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.
- VEGA, Carlos. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas; La formación coreográfica del tango argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires. Año I, n. 1, p. 9-10; p. 11-19, 1977.
- VEGA, Carlos. [Conferência]. In: REPÚBLICA ARGENTINA. Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. *Primer ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en el Salón de Actos del Museu Mitre*. Buenos Aires, vol. I, serie III, n. 4, p. 115-131, 1950.
- VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones*. Buenos Aires: [Ricordi], 1936. *El Tango argentino*, p. 231-274.
- VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa, 2007.
- VEGA, Carlos. La coreografía del tango. In: *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, p. 193-204.
- VEGA, Carlos. Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, año XXI, n. 101, p. 49-65, jul.-set. 1967.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. 2. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010. (Edición facsimilar) [1944]
- VIEJO TANGUERO. *El tango, su evolución y su historia: historia de tiempos pasados: Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1987. [1913]
- VILLARROEL, Luis F. *Tango, folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ideagraf, 1957.

1.2. Produção acadêmica:

ARCHETTI, Eduardo P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*. Ano 9, n. 1, p. 9-29, 2003.

AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.

CAMPRA, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996.

CHUST, Alicia. *Tangos, orfeones y rondallas: una historia con imágenes*. Barcelona: Carena, 2008.

CIRIO, Norberto Pablo. Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina? In: SAMMARTINO, Federico, RUBIO, Héctor (eds.) *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad, 2008, p. 81-115.

COLLIER, Simon. *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. 3. ed. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2003. [1988]

CONDE, Oscar (org.). *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003.

CORRADO, Omar. Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, n. 9, agosto de 2002, p. 52-61. [1998]

FISCHERMAN, Diego, GILBERT, Abel. *Piazzolla, el mal entendido: un estudio cultural*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

FLORES, Rafael. Los letristas del tango y su ambiente. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 445, p. 99-105, jul. 1987.

FORD, Aníbal. Manzi, en el sótano de forja. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo*. *Crisis*. Ano 1, n. 7, p. 14-19, nov. 1973.

FRASCHINI, Alfredo E. *Tango: tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Calderón, 2008.

GANTOS, Marcelo Carlos. *Mitografía da experiência argentina: sócio-gênese do tango de Buenos Aires*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1998. (Tese de Doutorado em História.)

GARCÍA BRUNELLI, Omar (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008.

GARCÍA BRUNELLI, Omar. La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*. Buenos Aires, n. 12, p. 155-220, 1992.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA 'CARLOS VEGA'. *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires: INMCV, 1980. (cd-rom)

IPOLA, Emilio de. El tango en sus márgenes. *Punto de Vista*. Revista de Cultura. Buenos Aires, año VIII, n. 25, p. 13-16, dez. 1985.

IPOLA, Emilio de. El tango en sus márgenes, In: *Investigaciones políticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, p. 149-156.

JARAMILLO, Ana. *Fueye y melancolía: los intelectuales y el suicidio*. Buenos Aires: LC, 1995.

KOHAN, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: 1920-1935*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.

KURI, Carlos. *Piazzolla: la música límite*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1992]

LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda. *El tema del tango en la literatura argentina*. 2. ed. corr. e aum. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.

LENCINA, Teresita, BRUNELLI, Omar García, SALTON, Ricardo (orgs.). *Escritos sobre el tango: en el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro'feca, 2009.

LISKA, María Mercedes. *Sembrando al viento: el estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005.

MAJO, Oscar de. La evolución del tango y la identidad ciudadana. *Signos Universitarios*. Revista de la Universidad del Salvador. Buenos Aires, año XVIII, n. 34, 135-156, jul.-dez. 1998.

MATALLANA, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

MATAMORO, Blas. *El tango*. Madrid: Acento, 1996.

MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. 2. ed. Buenos Aires: Galerna, 1982.

MATAMORO, Blas. Piazzolla, la vanguardia y después. In: ULLA, Noemí (org.). Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo. *Crisis*. Año 1, n. 7, p. 20-22, nov. 1973.

MAURIÑO, Gabriela. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review*. University of Texas, Austin, v. 22, n. 2, p. 240-254, 2001.

MESA, Paula. La guardia vieja del tango: los aportes de músicos de formación académica. In: SAMMARTINO, Federico, RUBIO, Héctor (eds.) *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad, 2008, p. 213-248.

MITTELMAN, Mario A. *Laburantes de la música: apuntes de su historia sindical*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Departamento La Ciudad del Tango, 2003. (Cuaderno de Trabajo n. 24.)

MONJEAU, Federico. El bandoneón entre Bartók y el be bop. In: *Música argentina: la mirada de los críticos*. Buenos Aires: Livros de Rojas, 2005, p. 76-78.

MORENO CHÁ, Ercilia (org.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.

NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1985.

PELINSKI, Ramón. Decir el tango. In: *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madri: Akal, 2000, p. 26-42.

PELINSKI, Ramón. El tango nómade. In: PELINSKI, Ramón (compilador). *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000, p. 27-70.

PELINSKI, Ramón. Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla. *Revista del Instituto Superior de Música*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, n. 9, p. 29-39, ago. 2002.

PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Todo es Historia, SRL, 1976. (Colección Todo es Historia, 8. Tango II.)

PUJOL, Sergio. *Discépolo: una biografía argentina*. Buenos Aires: Booket, 2006. [1997]

PUJOL, Sergio. El baile en la Argentina de los 40: fiesta de tango. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 603, p. 75-84, set. 2000.

PUJOL, Sergio. *Historia del baile: de la milonga a la disco*. 2ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011.

PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

RIVERA, Jorge B. 10 perfiles de Discépolo en 4x4. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo*. *Crisis*. Año 1, n. 7, p. 10-13, nov. 1973.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*. Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social. Facultad de Ciencias Económicas. UBA. Buenos Aires, año III, vol. III, n. 5, p. 147-161, 2º. sem. 1993.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. Los afroargentinos y el origen del tango: sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano. Separata de *Desmemoria*. Revista de Historia. Buenos Aires, s.d., s.p. [2000]

ROMANO, Eduardo. Celedonio Flores y la poesía popular. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo*. *Crisis*. Año 1, n. 7, p. 6-10, nov. 1973.

ROMANO, Eduardo. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango. *Propuestas*. Universidad Nacional de La Matanza. San Justo. Año II, n. 4, p. 19-30, nov. 1996.

ROSBOCH, María Eugenia. *La rebelión de los abrazos: tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

SAVIGLIANO, Marta Elena. Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases y imperialismo. *Relaciones*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires, tomo XIX, p. 79-104, 1993/1994.

SAVIGLIANO, Marta Elena. *Tango and the political economy of passion*. Oxford: Westview Press, 1995.

ULLA, Noemí. Las letras de tango: nuestra historia trashumante. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo*. *Crisis*. Año 1, n. 7, p. 4-6, nov. 1973.

ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.

VARDARO, Arcángel Pascual. *La censura radial del lunfardo: 1943-1949: con especial aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunken, 2007.

VARELA, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

VARELA, Gustavo. Todo tango es político. In: UGARTE, Mariano (org.). *Música: sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 122-143.

VIDART, Daniel. *Teoría del tango*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1964.

VILA, Pablo. Peronismo y folklore: un requiem para el tango? *Punto de Vista*. Revista de Cultura. Buenos Aires, año IX, n. 26, p. 45-48, abr. 1986.

VILARIÑO, Idea. *Las letras de tango: la forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire, 1965.

2. Fuentes musicais:

2.1. Partituras:

CASTRIOTA, Samuel, CONTURSI, Pascual. *Mi Noche Triste* (Lita). Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Record © 1924.

COBIÁN, Juan Carlos, CADÍCAMO, Enrique. *Los Mareados*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1950.

COBIÁN, Juan Carlos, CONTURSI, Pascual. *El Motivo*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Vivona © 1958.

DE CARO, Julio. *Boedo*. Partitura para piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.d.

DE CARO, Julio. *El Arranque*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Alfredo Perrotti © 1930.

DE CARO, Julio. *Guardia Vieja*. Tango milonga. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong, © 1935.

DE CARO, Julio. *La Rayuela*. Tango milonga. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn © 1954.

DE CARO, Julio, LAURENZ, Pedro. *Mala Junta*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong, © 1935.

DE CARO, Julio, LAURENZ, Pedro. *Orgullo Criollo*. Gran tango milonga. Partitura para piano. Buenos Aires: Autores Unidos de la República Argentina © 1943.

DELFINO, Enrique, LINNIG, Samuel. *Milonguita*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: BMG © 2000.

DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Cambalache*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn © 1942.

DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Chorra!* Partitura para piano. Buenos Aires: Korn © 1944.

- DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Esta noche me emborracho*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn © 1939.
- DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Yira... Yira...* Partitura para piano. Buenos Aires: Korn © 1939.
- FILIBERTO, Juan de Dios. *Quejas de Bandoneón*. Tango sentimental. Partitura para piano. Buenos Aires: Pirovano © 1920.
- GARDEL, Carlos, RAZZANO, José, FLORES, Celedonio. *Margot*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1935.
- GUASTAVINO, Carlos, BORGES, Jorge Luis. *Milonga de dos hermanos*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Lagos, © 1963, In: *Borges Cantado*. Album de partituras para canto e piano. Buenos Aires: Lagos, s.d., p. 8-10.
- LATASA, Feliciano, PESCE, Carlos. *Gran Hotel Victoria*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Alfredo Perrotti © 1937.
- MAFFIA, Pedro, FLORES, Celedonio. *La Mariposa*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Record © 1949.
- MANZI, Acho, MANZI, Homero. *El Último Organito*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1948.
- MATOS RODRÍGUEZ, Gerardo H., CONTURSI, Pascual. *La Cumparsita*. Partitura para piano. Buenos Aires: Ricordi ©1926.
- MENDIZÁBAL, Rosendo. *El Entrerriano*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Tempo © 1959.
- MORES, Mariano, DISCÉPOLO, Enrique Santos. *Cafetín de Buenos Aires*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: EDAMI © 1948.
- PIANA, Sebastián, BORGES, Jorge Luis. *Milonga del infiel*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Ricordi, © 1986.
- PIANA, Sebastián, BORGES, Jorge Luis. *Milonga del muerto*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Ricordi, © 1983.
- PIANA, Sebastián, CASTILLO, Cátulo. *Tinta Roja*. Tango milonga. Partitura para piano. Buenos Aires: Corporación Musical Argentina © 1941.
- PIANA, Sebastián, MANZI, Homero. *Milonga Sentimental*. Milonga. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1938.
- PIAZZOLLA, Astor. *Adiós Nonino*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn Intersong, © 1962.

PIAZZOLLA, Astor. *Adiós Nonino*. Partitura para quinteto. Cópia digitalizada do manuscrito por José Bragato, s.d.

PIAZZOLLA, Astor. *Buenos Aires Hora 0*. Partitura para piano. 6. ed. Buenos Aires: Ricordi, © 1987.

PIAZZOLLA, Astor. *Concierto para Quinteto*. Partitura para quinteto. Darmstadt: Tonos, s.d.

PIAZZOLLA, Astor. *Decarísimo*. Partitura para piano. Buenos Aires: EMBA, s.d.

PIAZZOLLA, Astor. *El Tango*. Partitura para quinteto. Darmstadt: Tonos, s.d..

PIAZZOLLA, Astor. *Histoire du tango*. Partitura para flauta e violão. Paris: Henry Lemoine, 1986.

PIAZZOLLA, Astor. *Invierno Porteño*. Partitura para piano. Buenos Aires: Lagos, © 1970.

PIAZZOLLA, Astor. *Lo que Vendrá*. In: *Album Astor Piazzolla y sus tangos*. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn Intersong, © 1954.

PIAZZOLLA, Astor. *Michelangelo 70*. Partitura para quinteto. Darmstadt: Tonos, s.d.; © Lagos, 1970.

PIAZZOLLA, Astor. *Milonga del Ángel*. Partitura para quinteto. Buenos Aires: Lagos, © 1968.

PIAZZOLLA, Astor. *Otoño Porteño*. Partitura para piano. Buenos Aires: Lagos, © 1969.

PIAZZOLLA, Astor. *Primavera Porteña*. Partitura para quinteto. Buenos Aires: Lagos, © 1970.

PIAZZOLLA, Astor. *Suite Troileana: Bandoneón, Zita, Whisky, Escolaso*. Partituras para piano. Milão: Curzi © 1976.

PIAZZOLLA, Astor. *Verano Porteño*. Partitura para piano. Buenos Aires: Lagos, © 1987.

PIAZZOLLA, Astor. *Verano Porteño*. Partitura para quinteto. Buenos Aires: Lagos, © 1967.

PIAZZOLLA, Astor, BORGES, Jorge Luis. *4 canciones porteñas: Alguien le dice al tango, Jacinto Chiclana, El Títere, A Don Nicanor Paredes*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Pigal © 1968.

PUGLIESE, Osvaldo. *La Yumba*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1947.

PUGLIESE, Osvaldo. *Negracha*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Crismar © 1948.

PUGLIESE, Osvaldo. *Recuerdo*. Gran tango argentino. Partitura para piano. Buenos Aires: Crismar © 1947.

FERRER, Horacio, PIAZZOLLA, Astor. *La última grela*. Partitura para piano. Buenos Aires: Lagos, © 1969.

SABORIDO, Enrique, PACHECO, Carlos M. *Felicia*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Pirovano © 1921.

SABORIDO, Enrique, VILLOLDO, Ángel. *La Morocha*. Tango criollo. Partitura para piano. Buenos Aires: Pirovano © 1932.

SALGÁN, Horacio. *A Fuego Lento*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1950.

SALGÁN, Horacio. *Don Agustín Bardi*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1950.

TROILO, Aníbal, MANZI, Homero. *Barrio de Tango*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1942.

TROILO, Aníbal, MANZI, Homero. *Che, Bandoneón*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1949.

TROILO, Aníbal, CASTILLO, Cátulo. *La Última Curda*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1956.

TROILO, Aníbal, CASTILLO, Cátulo. *Patio Mío*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Artistas Unidos de la República Argentina © 1953.

TROILO, Aníbal, MANZI, Homero. *Sur*. Tango. Partitura para piano. Buenos Aires: Korn-Intersong © 1948.

VILLOLDO, Ángel. *El Porteñito*. Tango criollo. Partitura para piano. Buenos Aires: Universal, ©1942.

VILLOLDO, Ángel, DISCÉPOLO, Enrique Santos. *El Choclo*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Alfredo Perrotti, © 1918.

2.2.Discografía:

Antología del tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920. 2 CDs. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2008. [1980]

Eduardo Rovira. Tango Vanguardia. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2008. (Colección Renovadores del tango.) [1963]

Julio Pane: instantáneas. Buenos Aires: EPSA Music, TangoVía, 2007. (Colección El Arte del Bandoneón.)

Liliana Barrios: invocación del patio. Buenos Aires: Gomía Producciones, 2011.

Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2008. (Colección Renovadores del Tango.) [1964]

CANARO, Francisco:

Francisco Canaro y su Orquesta Típica: 1926-1927. CD. Barcelona: El Bandoneón, 2001.

Quinteto Pirincho: tangos del tiempo viejo. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1998. (Reliquias.)

Quinteto Pirincho: tangos del tiempo viejo, vol. 2. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 2000. (Reliquias.)

Quinteto Pirincho: tangos del tiempo viejo, vol. 3. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 2000. (Reliquias.)

D'ARIENZO, Juan:

D'Arienzo y su Orquesta Típica. De Pura Cepa. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Homenaje Sony BMG a El Rey del Compás, 70 años.) [1935-1936]

D'Arienzo y su Orquesta Típica. El Esquinazo. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Homenaje Sony BMG a El Rey del Compás, 70 años.) [1937-1938]

D'Arienzo y su Orquesta Típica. Meta Fierro – Yunta Brava. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Homenaje Sony BMG a El Rey del Compás, 70 años.) [1939-1940]

DE CARO, Julio:

Julio De Caro: 1926-1928. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009 (Colección 78 RPM.)

Julio De Caro y su sexteto: 1924-1928: "Todo Corazón". CD. Barcelona: El Bandoneón, 1996.

FEDERICO, Leopoldo:

Milonguero de Hoy: Leopoldo Federico y su orquesta típica. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2008. (Colección Renovadores del Tango.) [1964]

Leopoldo Federico Trio: a Piazzolla. CD. Buenos Aires: EPSA, 2001.

FIRPO, Roberto:

Roberto Firpo “de la Guardia Vieja”. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1998. (Reliquias.) [1936-1948]

GOBBI (filho), Alfredo:

Alfredo Gobbi: instrumental: 1947-1958. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009.

OMAR, Nelly:

Nelly Omar con José Canet y sus guitarras: Misterio y canción... CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango – Segunda Parte – Los años '60 y '70.) [1979]

Nelly Omar: tomas radiales. Vol. 1. Años 1944-48. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2007.

Nelly Omar: tomas radiales. Vol. 2. Años 1944-50. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2011.

Nelly Omar. La Gardela. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005.

PIAZZOLLA, Astor:

Astor Piazzolla y su Orquesta Típica. El Recodo. CD. Buenos Aires: Magenta, s.d. [1946-48]

Astor Piazzolla: los primeros años. CD. São Paulo: Inter CD, 2004. [1944-48]

Fiorentino y su Orquesta Típica. Dirige: Astor Piazzolla. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 2005. [1945-1946]

Sinfonía de Tango, París, 1955. Astor Piazzolla, su bandoneón y sus cuerdas. CD. Buenos Aires: Euro, 2008.

Astor Piazzolla: 1956-1957. Completo. 2 CDs. Buenos Aires: Lantower, 2009. (Grandes del Tango, 52.)

Piazzolla interpreta a Piazzolla. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1961]

Piazzolla... o no? Bailable y apiazolado. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica.) [1961]

Nuestro tiempo, Astor Piazzolla. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica.) [1963]

Tango para una ciudad. Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica.) [1963]

Tango Contemporáneo: Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla, Edición Crítica.) [1963]

Piazzolla – Borges. El Tango. CD. Buenos Aires: Universal, 2005. [1965]

Astor Piazzolla y su quinteto: en vivo en el Regina. CD. BMG Ariola Argentina, 1998. [1970]

Astor Piazzolla: Concierto para Quinteto. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1970-1971]

En persona: Astor Piazzolla, bandoneón, Horacio Ferrer, recitado. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1970]

La bicicleta blanca: Amelita Baltar. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1971]

Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires. Astor Piazzolla y su Conjunto 9. Vol. 1. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1971]

Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires. Astor Piazzolla. Conjunto 9. Vol. 2. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2005. (Astor Piazzolla: Edición Crítica.) [1972]

Quinteto de Astor Piazzolla y Roberto Goyeneche: grabado en vivo – Teatro Regina mayo 1982. Buenos Aires: BMG Ariola Argentina, 1996. [1982]

Adiós Nonino: El Concierto de Lugano, Interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla. CD. Buenos Aires: Piazzolla Music, 1998 [Radio Svizzera Italiana, 1983].

Astor Piazzolla. Concertante. CD. Buenos Aires: Trova, 2005. [grav. 1983]

Astor Piazzolla. Hommage à Liège. CD. Buenos Aires: Milan Music, Warner Music Argentina, 1998. [grav. 1985]

Astor Piazzolla. Tango Zero Hour. CD. Buenos Aires: Nonesuch Records, Warner Music Argentina, 1998 [1986]

Piazzolla: Sinfonía Buenos Aires. Nashville Symphony Orchestra. Giancarlo Guerrero. CD. Naxos, 2009.

PUGLIESE, Osvaldo:

Osvaldo Pugliese: instrumentales inolvidables, [vol. 1]. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1997. (Reliquias.) [1943-1946]

Osvaldo Pugliese y su orquesta típica: instrumentales inolvidables, vol. 2. CD. Buenos Aires: EMI Odeón, 1999 (Reliquias.)

SALGÁN, Horacio:

Horacio Salgán y su orquesta típica. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1994. [1950-54]

Quinteto Real. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango: los años '60 y '70.) [1960]

Quinteto Real: su majestad el tango. CD. Buenos Aires: Sony & BMG, 2007. (Colección La Resistencia del Tango: los años '60 y '70.) [1964]

TROILO, Aníbal:

Uno: Aníbal Troilo y su orquesta típica (1943) con Francisco Fiorentino y Alberto Marino. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Troilo en RCA Victor Argentina.)

La Cumparsita: Aníbal Troilo y su orquesta típica (1943) con Francisco Fiorentino y Alberto Marino. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Troilo en RCA Victor Argentina.)

Tres Amigos: Aníbal Troilo y su orquesta típica (1944) con Alberto Marino y Francisco Fiorentino. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Troilo en RCA Victor Argentina.)

Romance de Barrio: Aníbal Troilo y su orquesta típica (1947/1948) con Floreal Ruiz y Edmundo Rivero. CD. Buenos Aires: BMG Ariola, 2004. (Troilo en RCA Victor Argentina.)

Aníbal Troilo, 1950-51. Archivo "TK" vol. 1. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2006.

Aníbal Troilo, 1952. Archivo "TK" vol. 2. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2006.

Aníbal Troilo, 1952-53. Archivo "TK" vol. 3. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2006.

Aníbal Troilo, 1954-55. Archivo "TK" vol. 4. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2006.

Aníbal Troilo, 1956. Archivo "TK" vol. 5. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2006.

2.3. Videografía:

BARTH, Luis J. Moglia. *Tango!* DVD. Buenos Aires: Video-Home, s.d. [1933]

Carlos Gardel en DVD. 4 películas: El Día que me Quieras, Cuesta Abajo, Tango Bar, Tango en Broadway. 4 DVDs. International DVD Group, 2002.

KOHAN, Miguel, SANTAOLALLA, Gustavo. *Café de los Maestros*. DVD. Buenos Aires: AVH, 2009.

LACOMBE, Pierre. *Astor Piazzolla: live at the Montreal Jazz Festival*. DVD. Milan Music, 2008. [1984]

Los Capos del Tango: Aníbal Troilo. DVD. Buenos Aires: Magenta, 2005.

Los Capos del Tango: Juan D'Arienzo. DVD. Buenos Aires: Magenta, 2005.

Los Misterios del Tango. DVD. Buenos Aires: Paralelo 35, International DVD, 2004.

Miguel Ángel Zotto es Buenos Aires Tango. Grabado en vivo en el Teatro Astral de Buenos Aires en mayo de 2008. 2 DVDs. Buenos Aires: Tangox2, 2008.

MONTES-BAQUER, José. *Astor Piazzolla: the next tango*. Astor Piazzolla in conversation and in concert. DVD. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2007. [1985-1986]

Perfumes de Tango: Miguel Angel Zotto presenta Tango x 2 Company. VHS, s.d.

SADERMAN, Alejandro. *El último bandoneón*. DVD. Buenos Aires: 2005.

SOLANAS, Fernando "Pino". *Tangos: el exilio de Gardel*. VHS. [Buenos Aires]: Cinesur, [1985].

SPAGNUOLO, Eduardo. *Homero Manzi, un poeta en la tormenta*. DVD. Buenos Aires: SBP, 2010.

STAVEACRE, Tony (dir. e prod.) *Tango nuevo*. In: DAMME, Ferenc van, PETRI, Hans. *Astor Piazzolla in portrait*. DVD. Londres: BBC, 2004. [1989]

SZOLLOSY, Gabriel. *El otro camino: tango con Rodolfo Mederos*. DVD. Buenos Aires: Acqua Records, 2008.

2.4. Sítios na internet:

http://www.letras.edu.ar/institucional_hist.html : Academia Argentina de Letras

<http://youtu.be/jKGD6pgqsLM> : Entrevista: Nelly Omar completa 100 anos

<http://youtu.be/sWuK1nRdgLY> : Edmundo Rivero interpreta *Jacinto Chiclana*

<http://youtu.be/V-1QnYabpg4> : *Borges por él mismo*: Borges interpreta *Fundación Mítica de Buenos Aires*

www.tangovia.org

www.todotango.com

3. Fontes literárias (poesia, prosa de ficção e ensaística):

ALVAREZ, José S. (Fray Mocho) *Cuentos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1974. (Libros fundamentales comentados) [1906]

- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 1992. [1928-1941]
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 2005. [1928-1942]
- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005. [1926]
- ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005. [1931]
- ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005. [1929]
- BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. Barcelona: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 2008. [1928]
- BORGES, Jorge Luis. El idioma de los argentinos. In: BORGES, J. L., CLEMENTE, José Edmundo. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998. [1952]
- BORGES, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza, 2010. [1970]
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2008. [1926]
- BORGES, J. L. Entrevista a *La Plata*. Montevideo, 25 de julio de 1946. In: *Textos recobrados: 1931-1955*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 359-360.
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1995. [1930; 1955]
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1999. [1941-1944]
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1999. [1935]
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2008. [1925]
- BORGES, Jorge Luis. La poesía gauchesca e El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1998, p. 11-48 e p. 188-203. [1932, rev 1964]
- BORGES, Jorge Luis. Milongas. Epílogo. In: *Textos recobrados: 1956-1986*. Vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 234-5.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. 25. ed. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998. [1975]
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé, 2004. [1977]

- BORGES, Jorge Luis, BULLRICH, Silvina. *El compadrito*: sus destinos, sus barrios, su música. Buenos Aires: Emecé, 2000. [1945; 1968]
- CAMPO, Estanislao del. *Fausto*. Buenos Aires: Booket, 2007. [1866]
- CANÉ, Miguel. *Juvenilia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. [1884]
- CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1996. [1908, 1912]
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. (Biblioteca Cortázar) [1951]
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos I*. 2ª. ed. 4ª. reimpr. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Alfaguara, Taurus, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *Final del Juego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. (Biblioteca Cortázar) [1956]
- CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. 5ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. [1960]
- DELLEPIANE, Antonio. *El idioma del delito y diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editorial, 1967. [1894]
- DISCÉPOLO, Armando. *Stéfano*. In: DISCÉPOLO, Armando, COSSA, Roberto. *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue, 1994. [1928]
- DISCÉPOLO, Enrique Santos. *¿A mí me la vas a contar?* Discursos a Mordisquito. La Plata: Terramar, 2009. [1951]
- FRANCO, Luis. *Biografía patria: visión retrospectiva y crítica del reciente pasado argentino*. Buenos Aires: Stilcograf, 1958.
- GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga: opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2001. [1910]
- GÁLVEZ, Manuel. *Historia de arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. [1922]
- GÁLVEZ, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires: Tor, 1949. [1919]
- GARCÍA VELLOSO, Enrique. Armenonville. Pieza en un acto y cuatro cuadros. In: PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 187-222.
- GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Buenos Aires: Losada, 2007. [1922, 1925]
- GOBELLO, José, STILMAN, Eduardo (compiladores). *Diálogos de Villoldo*. Buenos Aires: Freeland, 1964. [Publ em vv revistas entre 1907 e 1915]

GONZÁLEZ CASTILLO, José, WEISBACH, Alberto T. Los dientes del perro. Pieza en un acto y dos cuadros. In: PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 135-158.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. El alma de las cosas inanimadas. In: *Narrativa 1920-1930*. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006. [1927]

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 36. ed. Buenos Aires: Losada, 1975. (Biblioteca Clásica y Contemporánea) [1926]

GÜIRALDES, Ricardo. Tango. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1962, p. 63. [3ª reimpresão, 1985] [1911].

GÜIRALDES, Ricardo. *Raucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. [1917]

GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90, AGEA, 2001. (La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos) [1880]

GUTIÉRREZ, Eduardo, PODESTÁ, José. *Juan Moreira: drama en dos actos*. In: GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90, AGEA, 2001. [1886]

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. 8. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949. [1872]

LIACHO, Lázaro. *Dinámica porteña*. Buenos Aires: Vian & Zona, 1936.

LINYERA, Dante A. (Francisco Bautista Rímoli). *Autobiografía rasposa y otros poemas*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1979.

LÓPEZ, Lucio Vicente. *La gran aldea: costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1994. [1884]

LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Ayacucho, 1991. [1916]

MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008. [1948]

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/CEAL, 1968. (Biblioteca Argentina Fundamental, Capítulo 44)

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986. [1933]

MIRÓ, José (MARTEL, Julián). *La bolsa*. Buenos Aires: Jackson, s.d. [1890]

NOVIÓN, Alberto. El Cabaret Mont-Martre. Pieza cómica en tres cuadros. In: PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 159-185.

OBLIGADO, Rafael, ECHEVERRÍA, Esteban, GUTIÉRREZ, Juan María. *La poesía gauchesca en lengua culta*. Buenos Aires: Ciordia, 1958. (Motivos Argentinos) (*Santos Vega; La cautiva; A mi caballo – Dos jinetes*)

OLIVARI, Nicolás. *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. [1926, 1929]

ORTEGA Y GASSET, José. El hombre a la defensiva. In: *El espectador*. Tomo VII. Madrid: Revista de Occidente, 1929, p. 212-264.

PACHECO, Carlos Mauricio. El cabaret. Escenas de la noche porteña. In: PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 113-134.

PACHECO, Carlos Mauricio, PICO, Pedro E. Música criolla. In: SPERONI, Marta, VIGNOLO, Griselda (orgs.). *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p. 63-97.

QUINTANA, Federico M. *En torno a lo argentino*. Buenos Aires: Coni, 1941.

RAMOS MEJÍA, José M. *Las multitudes argentinas: estudio de psicología colectiva*. 2ª. ed. Buenos Aires: Editorial del Belgrano, 1977. [1899]

ROJAS, Ricardo. *Euríndia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. [1924]

SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Planeta, 2000. [1948]

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 2008. [1845-1874]

SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. 2. ed. Buenos Aires: Biblos, 2007. [1931]

SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. [1964; 2003]

STILMAN, Eduardo. *Antología del verso lunfardo*. Buenos Aires: Brújula, 1965.

STORNI, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1998.

STORNI, Alfonsina. [Ensaïos.] In: MÉNDEZ, Mariela, QUEIROLO, Graciela, SALOMONE, Alicia (orgs.). *Nosotras... y la piel: selección de ensayos de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

VILLOLDO, Ángel G. *Cantos populares argentinos*. Buenos Aires: NFPG, [1916].

4.Publicações seriadas:

Antena, maio-dez. 1931; 1956.

Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo. Buenos Aires. Tomo I, n. 1, jan.-mar. 1966.

Cantando, jun. 1957-maio 1958.

Crisis, 1973-1989.

De Frente, dez. 1953-dez. 1955.

Democracia, 14 nov. 1947; jan.-jun. 1954; jul.-ago. 1960; dez. 1961.

El Alma que Canta, 1930.

El Mundo, jun. 1934; dez. 1961.

La Canción Moderna – Radiolandia, maio-set. 1928; out.-dez. 1933; jan.-jun 1934; out.-dez. 1934; jul.-dez. 1935; jan.-set. 1936; nov.-dez. 1939; 1945; abr.-set. 1946; jul.-ago. 1947; 1950; jan.-jul.1955; 1956.

La Maga, 1991-1996.

La Prensa, jun. 1934; set. 1946; ago. 1953; jul.-dez. 1955; abr. 1958.

La Razón, ago. 1953.

Panorama, jun. 1963-jun. 1964.

Primera Plana, jan. 1965-maio 1967.

Qué sucedió en 7 días?, nov. 1955-mar. 1956.

República Argentina. Decretos del Poder Ejecutivo Nacional. Decreto n° 13.474, 14 maio 1946. Aprueba el manual de instrucciones para las estaciones de radiodifusión (Bol. Of. 28/5/1946). *Anales de Legislación Argentina*. Buenos Aires, La Ley, tomo VI, p. 409-439, 1946.

República Argentina. Lei n° 24.684, 30 ago. 1996. Declaración como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada “tango” y de interés nacional las actividades que tengan por finalidad directa su promoción y difusión. (Bol. Of. 2/9/1996). *Anales de Legislación Argentina*. Buenos Aires, La Ley, p. 4631-4632, 1996.

República Argentina. Secretaría de Trabajo y Previsión. Resolución n. 153, 16 set. 1946, por la que se declara ilegal la huelga sostenida por la Asociación del Profesorado Orquestal. (Bol. Of. 30/9/1946). *Revista de Trabajo y Previsión*. Publicación oficial de

la Secretaría de Trabajo y Previsión. Buenos Aires, ano III, n. 11, p 1098-1099, jul.-set. 1946.

Revista de la CGT, 1953-54.

Revista de la SADAIC, 1936-1958.

Sintonía, maio 1933.

Sur. Buenos Aires, n. 237, nov.-dez. 1955.

5. Bibliografía geral:

ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, GONTIJO, Rebeca (orgs.) *Cultura política e leitura do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

AGOSTINHO DE HIPONA. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores.)

AGGIO, Alberto. A emergência de massas na política latino-americana e a teoria do populismo. In: AGGIO, Alberto, LAHUERTA, Milton (orgs.). *Pensar o século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 137-164.

AGUER, Constante. *Memorias de una pasión: el llamamé en Buenos Aires, su historia, mis memorias*. Buenos Aires: Edição do autor, 1993.

AHARONIAN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review*. University of Texas, Austin, v. 15, n. 2, p. 189-225, 1994.

ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años*. Buenos Aires: Mar Dulce, 1985.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder, PARENTE, Temis Gomes (orgs.). *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 117-139.

ALIATA, Fernando. Ciudad o Aldea: la construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires. Ano II, n. 3, p. 51-67, fins de 1992.

ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997. [1983]

ÁLVAREZ, Enrique Zuleta. España y la visión histórica de Manuel Gálvez. *Investigaciones y ensayos*. Revista de la Academia Nacional de Historia. Buenos Aires, n. 45, p. 185-205, jan.-dez. 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*, In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores.)

ARMUS, Diego. “Milonguitas” en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*. [online]. Rio de Janeiro, 2002, vol. 9, suppl., pp. 187-207.

AZEVEDO, Cecília et al. (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

BARRANCOS, Dora. *Educación, cultura y trabajadores: 1890-1930*. Buenos Aires: CEAL, 1991.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERNAND, Carmen. *Historia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. [1997]

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. 4 ed. s.l. Publicações Europa-América, s.d..

BOCCARA, Guillaume. *Mundos nuevos en las fronteras del Nuevo Mundo, Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2005. [En línea], Puesto en línea el 08 février 2005. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index426.html>. Consultado el 22 mars 2009.

BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 122-155.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2009. [1998]

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31-32, p. 328-352, 1996.

CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1998. [1993]

- CARRETERO, Andrés. Transculturación y sincretismo en los afroporteños. *Historias de la Ciudad*. Buenos Aires, año 2, n. 7, p. 26-39, dez. 2000.
- CASADEVALL, Domingo F. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft, 1957.
- CATTARUZZA, Alejandro (org.). *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política: 1930-1943*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. (Nueva historia argentina, t. VII.)
- CATTARUZZA, Alejandro. *Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión: 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.
- CIBOTTI, Ema. El aporte en la historiografía argentina de una 'generación ausente', 1983-1993. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año III, n. 4-5, p. 7-20, fins de 1993.
- CICERCHIA, Ricardo. *Historia de la vida privada en la Argentina: desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*. Buenos Aires: Troquel, 2001, v. II.
- CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- D'ADAMO, Orlando, BEAUDOUX, Virginia García. *El argentino feo: una aproximación psicosocial al estudio de nuestra identidad nacional*. Buenos Aires: Losada, 1995.
- DEVOTO, Fernando J. Para uma história da Argentina no século XX. In: AGGIO, Alberto, LAHUERTA, Milton (orgs.). *Pensar o século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 165-216.
- ETCHEBARNE, Miguel. D. *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1955.
- FALCÓN, Ricardo (org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. (Nueva historia argentina, t. VI.)

- FERRERAS, Norberto Osvaldo. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires: 1880-1920*. Niterói: EdUFF, 2006.
- FOPPA, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, Ediciones del Carro de Téspis, 1961.
- FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B., ROMANO, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- FRAGA, Enrique. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina: 1933-1953*. Buenos Aires: Lajouane, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GALLO, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. [2 ed.] Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo, 1970. [1958]
- GAYOL, Sandra. Ambitos de sociabilidad en Buenos Aires: despachos de bebidas y cafés, 1860-1900. *Anuario IEHS*. Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro. Tandil, n. 8, p. 257-273, 1993.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, p. 13-41.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.
- GELMAN, Jorge. El gaucho que supimos construir: determinismo y conflictos en la historia argentina. *Entrepassados*. Revista de Historia. Buenos Aires, ano V, n. 9, p. 27-37, fins de 1995.
- GERASSI, Marysa Navarro. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 2. ed. ampliada y corregida. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008. [2001]
- GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- GOLDAR, Ernesto. *Vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, [1978].
- GOLDAR, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland, 1971.
- GOLDAR, Ernesto. *Vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- GORI, Gastón. *La pampa sin gaucho*. Buenos Aires: Eudeba, 1986.

GRAMUGLIO, María Teresa. Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones. *Orbis Tertius*. Revista de Teoría y Crítica Literaria. La Plata, n. 2/3, Año I, p. 49-64, 1996.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GIRBAL-BLACHA, Noemí M. Poder y cultura en la Argentina peronista (1946-1955). *Investigaciones y ensayos*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, n. 50, p. 191-228, jan.-dez. 2000.

GIRBAL-BLACHA, Noemí M. Dichos y hechos del gobierno peronista (1946-55). Lo fáctico y lo simbólico en el análisis histórico. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año VI, n. 13, p. 63-78, fins de 1997.

GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

GUTIÉRREZ, Leandro, ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. [1995]

GUTMAN, Margarita, REESE, Thomas (orgs.). *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *La democracia de masas*. 3. ed. Buenos Aires: Paidós, 2000. (Historia Argentina, 7) [1972]

HALPERÍN DONGHI, Tulio. Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina: 1810-1914. In: *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, p. 189-238. [1987]

HALPERÍN DONGHI, Tulio. Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985). *Desarrollo Económico*. Revista de Ciencias Sociales. Buenos Aires, vol. 25, n. 100, p. 487-520, jan.-mar. 1986.

HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente, 2005. [1957 - 1964]

HIRSCHKOP, Ken. The Classical and the Popular: Musical Form and Social Context, In: NORRIS, Christopher (ed.), *Music and the politics of culture*. Londres: Lawrence & Wishart, 1989, p. 283-304.

HORAT, Jorge J. La fábrica de organitos de la familia Rinaldi. *Historias de la Ciudad*. Una revista de Buenos Aires. Buenos Aires, año 2, n. 8, p. 27-37, mar. 2001.

JAMES, Daniel. *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina: 1946-1976*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. [1988]

- JAMES, Daniel. *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. Nueva historia argentina, t. IX. [2003]
- KORN, Francis, ROMERO, Luis Alberto (orgs.). *Buenos Aires entreguerras: la callada transformación: 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC/RIO, 2006. [1979]
- KRAMER, Lawrence. Tropes and windows: an outline of musical hermeneutics, In: *Music as cultural practice: 1800-1900*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1990, p. 1-20.
- KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição: as polacas e suas associações de ajuda mútua*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LAQUEUR, Thomas. Corpos, detalhes e a narrativa humanitária. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 239-277.
- LANUZA, José Luis. *Morenada*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Unicamp, 1990.
- LINDSTROM, Naomi. Scalabrini Ortiz: el lenguaje del irracionalismo. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid. Vol. LI, n. 130-131, p. 185-196, jan.-jun. 1985.
- LOBATO, Mirta Zaida (org.). *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. (Nueva historia argentina, t. V.)
- LUNA, Félix. *Breve historia de los argentinos*. 11. ed. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. unificada. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. [1984, 1985, 1986]
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Marymar, 1975.
- MARONESE, Leticia (org.). *Buenos Aires negra: identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- MARRONE, Francisco C. La disolución del grupo afro-argentino. *Desmemoria*. Revista de Historia. Buenos Aires, año III, n. 10, p. 8-22, fev.-maio 1996.
- MARTÍNEZ MOIRON, Jesús. *El mundo de los autores: incluye la historia de SADAIC*. Buenos Aires: Sampedro, 1971.

- MAZZEI, Daniel H. Periodismo y política en los años '60: Primera Plana y el Golpe militar de 1966. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año IV, n. 7, p. 27-42, fins de 1994.
- MORENO CHÁ, Ercilia. El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, n. 9, p. 95-103, 1988.
- NEIBURG, Federico. Ciencias sociales y mitologías nacionales: la constitución de la sociología en la Argentina y la invención del peronismo. *Desarrollo Económico*. Revista de Ciencias Sociales. Buenos Aires, vol. 34, n° 136, p. 533-556, jan.-mar. 1995.
- NORA, Pierre (dir.) Entre Mémoire et Histoire. In: *Les lieux de mémoire*. I. La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XV-XLII.
- OLIVERI, Marcelo Héctor. *Gobello: sus escritos, sus ideas, sus amores*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008. [2005]
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. Influencias sudanesas en el Río de la Plata. *Historia*. Buenos Aires, año 3, n. 11, p. 131-144, set.-nov. 1983.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. Tambos bantúes y tambos afroargentinos. *Historia*. Buenos Aires, año 5, tomo 5, n. 19, p. 107-120, set.-nov. 1985.
- OSTIGUY, Pierre. Peronismo y antiperonismo: bases socioculturales de la identidad política en la Argentina. *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Quilmes. Quilmes, n. 6, p. 133-215, set. 1997.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Florianópolis: EDUSC, 2005.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Liberdade: FAPESP, 1998.
- PLOTKIN, Mariano Ben. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista: 1946-1955*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007. [1993]
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 1, p. 3-15, 1989.

POUTIGNAT, Philippe, STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. [1988]

PUJOL, Sergio. El teatro argentino y la industria cultural: 1910-1930. *Todo es Historia*. Registra la memoria nacional. Buenos Aires, n. 248, p. 52-63, fev. 1998.

PUJOL, Sergio A. *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

PUJOL, Sergio A. Música e intolerancia. *Todo es Historia*. Buenos Aires, XXII, n. 262, abr. 1989.

PUJOL, Sergio. Orígenes del jazz en la Argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 489, p. 69-78, mar 1991.

PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

QUIJADA, Mónica, BERNAND, Carmen, SCHNEIDER, Arnd. *Homogeneidad y nación: con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América, 2000.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dir.) *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

RIVERA, Jorge B. Notas sobre literatura y cultura popular en el fin de siglo. *Boletín de la BCN*. 3a. Época. "Fin de siglo". Buenos Aires, n. 119, p. 53-66, 1996.

ROCK, David. *El radicalismo argentino: 1890-1930*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. [1975]

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges y la política. *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid. Vol. XLIII: 40 Inquisiciones sobre Borges. N. 100-101, p. 269-291, jul.-dez. 1977.

ROGERS, Geraldine. Cultura y hegemonía de *Ariel* a *El Payador* (o cómo hacer de la dura arcilla de las muchedumbres un elemento maleable de la política). *Orbis Tertius*. Revista de Teoría y Crítica Literaria. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, ano IV, n. 8, p. 33-54, 2001.

- ROMERO, José Luís. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. [1976]
- ROMERO, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad Argentina del siglo XX*. 3. ed. Buenos Aires: Nuevo País, 1987. (Biblioteca Actual) [1965]
- ROMERO, José Luis, ROMERO, Luis Alberto (orgs.). *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000. [1983]
- ROMERO, Luís Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROMERO, Luis Alberto. La historiografía argentina en la democracia: los problemas de la construcción de un campo profesional. *Entrepasados*. Revista de Historia. Buenos Aires, Año V, n. 10, p. 91-106, começos de 1996.
- ROUQUIÉ, Alain (comp.) *Argentina, hoy*. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1983*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1998.
- SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. [1993]
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. [2005]
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. [1988]
- SIRVEN, Pablo. *Perón y los medios de comunicación: la conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa: 1943-2011*. Edición corregida y actualizada. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. [1984]
- STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires: 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004. [2001]
- SZUCHMACHER, Rubén (org.). *Archivo Itelman: textos de Ana Itelman*. Buenos Aires: Eudeba, Libros del Rojas, 2002.

- TELLA, Torcuato di. *Historia del progresismo en la Argentina: raíces y futuro*. Buenos Aires: Troquel, 2001.
- TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales: 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- TERÁN, Oscar. Nacionalismos argentinos: 1810-1930. *Revista de Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Quilmes. Quilmes, n. 1, nov. 1994, p. 31-40.
- TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la "cultura científica"*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. [2000]
- TISCORNIA, Osvaldo. *Higiene social: la prostitución: su higiene buco-dentaria*. Buenos Aires, 1918.
- TORRE, Juan Carlos. Interpretando (una vez más) los orígenes del Peronismo. *Desarrollo Económico*. Revista de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social, v. 28, n. 112, p. 525-548, jan.-mar. 1989.
- TORRE, Juan Carlos (org.). *Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. (Nueva historia argentina, t. VIII.)
- ULANOVSKY, Carlos *et al.*. *Días de radio: historia de los medios en la Argentina*. Tomo I: 1920-1959. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2009. [1995]
- UNAMUNO, Miguel. La Primera Gran Represión. *Todo es Historia*. Registra la memoria nacional. Buenos Aires, año XXI, n. 248, p. 6-33, fev 1998.
- URTUBEY, Pola Suárez. A Manera de Prólogo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires. Año I, n. 1, p. 4-8, 1977.
- URTUBEY, Pola Suarez. *Alberto Ginastera en 5 movimientos*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1972.
- VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. 2. ed. Buenos Aires: INMCV, 2010. (Edición facsimilar) [1981, artículos publicados na revista *Folklore*, ago. 1963-jul. 1965]
- VIÑAS, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL, 1982. [1964]
- WARLEY, Jorge A. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. (Biblioteca Política Argentina.)
- WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEBER, Max. Relações comunitárias étnicas. In: *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 3. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, vol. 1, p. 267-277.

ANEXO I
QUADRO SINTÉTICO DE IDENTIFICAÇÃO DAS “HISTÓRIAS DO TANGO”

Ano	Autor	Título	Categoria do Autor	Foco do livro
1913	“Viejo Tanguero”	<i>El tango, su evolución y su historia</i>	Jornalista (?)	História
1926	ROSSI, Vicente	<i>Cosas de negros</i>	Escritor e folclorista	História
1928	BORGES, Jorge Luis	Ascendencias del tango. <i>In: El idioma de los argentinos</i>	Escritor	Linguagem
1936	VEGA, Carlos	<i>Danzas y canciones argentinas</i>	Musicólogo	Musicologia Histórica
1936	BATES, Héctor y Luis	<i>Historia del tango</i>	Jornalistas	História
1944	VEGA, Carlos	<i>Panorama de la música popular argentina</i>	Musicólogo	Musicologia Histórica
1953	GOBELLO, José	<i>Lunfardía</i>	Jornalista	Linguagem
1955	BORGES, Jorge Luis	Historia del tango. <i>In: Evaristo Carriego. 2. ed.</i>	Escritor	História
1956	VEGA, Carlos	La coreografía del tango, <i>In: El origen de las danzas folklóricas</i>	Musicólogo	Musicologia Histórica
1956	CARELLA, Tulio	<i>Tango, mito y esencia</i>	Poeta, autor teatral	História
1957	VILLARROEL, Luis	<i>Tango, folklore de Buenos Aires</i>	Jornalista	História
1957-64	HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José	El imperialismo, la crisis de 1929 y la literatura de Buenos Aires. <i>In: Imperialismo y cultura</i>	Historiador	História e Crítica Literária
1959	TALLÓN, José Sebastián	<i>El tango en su etapa de música prohibida</i>	Poeta	História
1959	CRUSE, Roberto Puertas	<i>Psicopatología del tango</i>	Psicólogo	Psicanálise
1960	FERRER, Horacio	<i>El tango: su historia y evolución</i>	Poeta	História
1961	LARA, Tomás de, RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda	<i>El tema del tango en la literatura argentina</i>	Críticos literários	História, Bibliografia
1963	SÁBATO, Ernesto	<i>Tango: discusión y</i>	Escritor	História

		clave		
1964	GARCÍA JIMÉNEZ, Fco.	<i>El tango: historia de medio siglo: 1880-1930</i>	Letrista, autor teatral, periodista	História
1964	VIDART, Daniel	<i>Teoría del tango</i>	Sociólogo	Sociologia
1965	STILMAN, Eduardo	<i>Historia del tango</i>	Jornalista	História
1965	VILARIÑO, Idea.	<i>Las letras de tango: la forma, temas y motivos</i>	Crítica literária	Crítica literária
1965	CHINARRO, Andrés	<i>El tango y su rebeldía</i>	Ensaísta	História
1966	MAFUD, Julio	<i>Sociología del tango</i>	Sociólogo	Sociologia
c. 1966	VEGA, Carlos	<i>Estudios para los orígenes del tango argentino.</i>	Musicólogo	Musicologia Histórica
1966	SIERRA, Luis Adolfo	<i>Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango</i>	Musicólogo	História e Análise musical
1967	VEGA, Carlos	Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”.	Musicólogo	Musicologia Histórica
1967	ULLA, Noemí	<i>Tango, rebelión y nostalgia</i>	Escritora e ensaísta	Análise literária
1968	CASADEVALL, Domingo F.	<i>Buenos Aires: arrabal, sainete, tango</i>	Historiador não acadêmico	Teatro
1969	MATAMORO, Blas	<i>La ciudad del tango: tango histórico y sociedad</i>	Escritor e ensaísta	História e Sociologia
1969	CAVADINI, Ruben	<i>¿Tango o nueva expresión de Buenos Aires?</i>	Poeta e ensaísta	História e Análise literária
1970	FERRER, Horacio	<i>El libro del tango: arte popular de Buenos Aires</i>	Poeta	História
1970	MASCIA, Alfredo	<i>Política y tango</i>	Economista	Política
1971	MATAMORO, Blas	<i>Historia del tango</i>	Escritor e ensaísta	História e Sociologia
1973	ULLA, Noemí	Las letras de tango: nuestra historia trashumante. <i>Crisis</i>	Escritora e ensaísta	Análise literária
1974	ROSSLER, Osvaldo	<i>Protagonistas del tango</i>	Poeta e ensaísta	Ficção histórica

1974-76	GOBELLO, José	<i>Conversando tangos</i>	Jornalista	História e Análise literária
1976	PUCCIA, Enrique Horacio.	<i>El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo: 1860-1919</i>	Historiador não acadêmico	História
1976-87	VVAA	<i>Historia del tango</i> (19 volumes)	vários	História e Análise literária
1977	VEGA, Carlos	La formación coreográfica del tango argentino.	Musicólogo	Musicologia Histórica
1977	SELLES, Roberto	<i>El origen del tango</i>	Historiador não acadêmico	História
1980	GOBELLO, José	<i>Crónica general del tango</i>	Jornalista	História
1980	Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”	<i>Antología del tango rioplatense</i>	Musicólogos	História e Musicologia
1985	NATALE, Oscar	<i>Buenos Aires, negros y tango</i>		História
1986	SALAS, Horacio	<i>El tango</i>	Ensaísta	História
1988	COLLIER, Simon	<i>Carlos Gardel: su vida, su música, su época</i>	Historiador	Biografia
1991	AZZI, María Susana	<i>Antropología del tango: los protagonistas</i>	Antropóloga	Depoimentos
1994	HURTADO, Gustavo	<i>Tangoanálisis: de papusas que no oyen y varones amuraos</i>	Psicólogo	Psicanálise
1995	JARAMILLO, Ana	<i>Fueye y melancolía: los intelectuales y el suicidio</i>	Filósofa	Filosofia e psicanálise
1995	CHÁ, Ercilia Moreno (comp.)	<i>Tango tuyo, mío y nuestro</i>	Musicóloga	História e musicologia
1995	SAVIGLIANO, Marta E.	<i>Tango and the political economy of passion</i>	Antropóloga	Antropologia
1999	CARRETERO, Andrés M.	<i>Tango: testigo social</i>	Historiador	História
1999	CARRETERO, Andrés M.	<i>El compadrito y el tango</i>	Historiador	História
1996	MATAMORO, Blas	<i>El tango</i>	Escritor e ensaísta	História e Sociologia
1996	CAMPRA, Rosalba	<i>Como con bronca y junando... la retórica del tango</i>	Crítica literária	Análise literária
1998	ASSUNÇÃO, Fernando O.	<i>El tango y sus circunstancias:</i>	Historiador	História

		1890-1920		
1998	ZUCCHI, Oscar	<i>El tango, el bandoneón y sus intérpretes</i>	Historiador não acadêmico	História
1998	GÖTTLING, Jorge (org.)	<i>Tango, melancólico testigo</i>	Vários	Análise literária
1999	PRIORE, Oscar del	<i>El tango: de Villoldo a Piazzolla y después</i>	Jornalista	História
1999	GOBELLO, José	<i>Breve historia crítica del tango</i>	Jornalista	História
2000	NAU-KLAPWIJK, Nicole	<i>Tango: un baile bien porteño</i>	Dançarina	Dança
2000	PELINSKY, Ramón (org.)	<i>El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango</i>	Musicólogo	Musicologia
2002	AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon	<i>Astor Piazzolla: su vida y su música</i>	Antropóloga; historiador	Biografía
2003	CONDE, Oscar (compilador)	<i>Poéticas del tango</i>	Professores de Letras	Análise literária
2004	LISKA, María Mercedes	<i>Detrás del sonido: los estudios de la música como construcción social</i>	Etnomusicóloga	Etnomusicologia
2004	CARRETERO, Andrés M.	<i>El tango: la otra historia</i>	Historiador	História
2005	VARELA, Gustavo	<i>Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana</i>	Filósofo	História
2006	ROSBOSCH, María Eugenia	<i>La rebelión de los abrazos</i>	Antropóloga	Antropologia
2006	FRAGA, Enrique	<i>La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina: 1933-1953</i>	Comunicólogo	História
2006	HORVATH, Ricardo	<i>Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia</i>		História e análise literária
2006	PUJOL, Sérgio	<i>Discépolo: una biografía argentina</i>	Historiador e crítico musical	Biografía
2007	MINA, Carlos	<i>Tango: la mezcla milagrosa: 1917-1956</i>	Psicanalista	História e análise literária
2007	VARDARO, Arcángel Pascual	<i>La censura radial del lunfardo: 1943-1949: con especial</i>		História

		aplicación al tango		
2007	COBO, Ignacio Lavalle	<i>Tango, una danza interior: evolución psicológica del tango</i>	Filósofo e psicanalista	Psicanálise
2007	ROMANO, Eduardo (sel.)	<i>Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980</i>	Crítico literário	Análise literária
2008	FRASCHINI, Alfredo E.	<i>Tango: tradición y modernidad: hacia una poética del tango</i>	Crítico literário	Análise literária
2008	LAMAS, Hugo, BINDA, Enrique	<i>El tango en la sociedad porteña: 1880-1920</i>		História
2008	MATALLANA, Andrea.	<i>Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940</i>	Historiadora	História
2008	CHUST, Alicia	<i>Tangos, orfeones y rondallas: una historia con imágenes</i>	Socióloga	História e sociologia
2009	LENCINA, Teresita, BRUNELLI, Omar García, SALTON, Ricardo (org.)	<i>Escritos sobre el tango: en el Río de la Plata y en la diáspora</i>	Vários	História, musicología, análise literária
2010	CÁCERES, Juan Carlos	<i>Tango negro</i>	Músico	História
2010	KOHAN, Pablo	<i>Estudios sobre los estilos compositivos del tango</i>	Musicólogo	Análise histórico-musicológica

Obs.: Apenas biografias escritas por historiadores foram incluídas.

ANEXO II
ARRANJOS DE ASTOR PIAZZOLLA GRAVADOS POR ANÍBAL TROILO

Título	Data da gravação
<i>Inspiración</i> (Peregrino Paulos) – instrumental	1943, regravado em 1951 e 52
<i>Uno</i> (Mariano Mores) – cantado	1943, regravado em 1952
<i>El Distinguido Ciudadano</i> (Peregrino Paulos hj) – instr	1943
<i>La Cumparsita</i> (Matos Rodríguez) – instr	1943, regravado em 1951
<i>Chiqué</i> (Ricardo Luis Brignolo) – instr	1944, regravado em 1952
<i>Bien Porteño</i> (Alberto Barbera, Gregorio Surif) – instr	1944
<i>El Entrerriano</i> (Rosendo Mendizábal) – instr	1944, regravado em 1952
<i>Quejas de Bandoneón</i> (Juan de Dios Filiberto) – instr	1944
<i>El Africano</i> (Eduardo Pereyra) – instr	1945
<i>Cuando Volverás</i> (Maffia – Staffolani) – cantado	1949
<i>Y Volvemos a Querernos</i> (Leocatta – Aznar) – cantado	1949
<i>Para Lucirse</i> (Astor Piazzolla) – instr	1950
<i>Prepárense</i> (Astor Piazzolla) – instr	1951
<i>Discepolín</i> (Aníbal Troilo, Homero Manzi) – cantado	1951
<i>Responso</i> (Aníbal Troilo) – instr	1951, regravado em 1952
<i>Tanguango</i> (Astor Piazzolla) – instr	1951
<i>Contratiempo</i> (Astor Piazzolla) – instr	1952
<i>El Marne</i> (Eduardo Arolas) – instr	1952
<i>Cenizas</i> (José María Rizzuti) – instr	1952
<i>Triunfal</i> (Astor Piazzolla) – instr	1953
<i>Vuelve la Serenata</i> (Troilo, Cátulo Castillo) – cantado	1953
<i>Mensaje</i> (Discépolo, Castillo) – cantado	1953
<i>Patio Mío</i> (Troilo, Castillo) – cantado	1953
<i>Contrabajando</i> (Astor Piazzolla, Aníbal Troilo) – instr	1954
<i>El Pollo Ricardo</i> (Luis Fernández) – instr	1954
<i>Lo que Vendrá</i> (Astor Piazzolla) – instr	1957, regravado em 1963
<i>Adiós Nonino</i> (Astor Piazzolla) – instr	1966
<i>Verano Porteño</i> (Astor Piazzolla) – instr	1967

Fonte:

GIUSEPPETTI, Angel. Comunicación Académica n. 1411, 24 ago 1997. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1997.