Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Paulo Roberto Masella Lopes

**A FUNÇÃO EPISTEMOLÓGICA
DO ESTRANGEIRO NO ESPAÇO
SEMIÓTICO DA MÁQUINA
COMUNICACIONAL TANGUERA**

São Paulo
2014

PAULO ROBERTO MASELLA LOPES

A função epistemológica do estrangeiro no espaço
semiótico da máquina comunicacional tanguera

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Ciências da
Comunicação

Área de concentração: Teoria e
Pesquisa em Comunicação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Irene
de Araújo Machado

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. No caso de imagens, a reprodução ou divulgação não está autorizada em nenhuma circunstância.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Masella Lopes, Paulo Roberto.

A função epistemológica do estrangeiro no espaço semiótico da máquina comunicacional tanguera / Paulo Roberto Masella Lopes. -- São Paulo: Paulo Roberto Masella Lopes, 2014.

398p.: il. + DVD, encarte.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Irene de Araújo Machado

Bibliografia

1. Epistemologia da Comunicação 2. Semiótica da Cultura 3. Espaço semiótico 4. Geopolítica latino-americana 5. Tango

I. Machado, Irene de Araújo II. Título

CDD 21. ed. – 302.2

Projeto gráfico da capa, do encarte e do rótulo do DVD realizado por Katia Prates a partir de imagens adaptadas de Genovese (2007).

Masella Lopes, Paulo Roberto. **A função epistemológica do estrangeiro no espaço semiótico da máquina comunicacional tanguera.** Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

*AOS 'ESTRANGEIROS',
AO SUL, A UMA CIDADE IMAGINADA,
AO TANGO*

AGRADECIMENTOS

À Escola de Comunicações e Artes e à Universidade de São Paulo, enquanto instituições públicas, pela promoção do conhecimento e pela oportunidade concedida de realização deste doutorado.

Ao PPGCOM, através da CPG, pela concessão da bolsa de estudos (CNPq) em julho de 2011, possibilitando redimensionar o escopo desta pesquisa.

À Profª Drª Irene Machado por ter acolhido meu projeto de pesquisa, colaborando decisivamente na construção do objeto a partir da proposição do tango. Pela apresentação da semiótica da cultura e pela orientação segura e objetiva em todas as fases da pesquisa. Acima de tudo, por ter se constituído em interlocutora privilegiada de um instigante e produtivo diálogo acadêmico que soube promover a partir de várias entradas.

A Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes pelo incentivo à pesquisa em comunicação, sobretudo a partir de um olhar latino-americano, contribuindo com a escolha do tema deste estudo.

À Profª Drª Lucrécia D'Alessio Ferrara pelo interesse e sugestões feitas por ocasião de minha dissertação de mestrado e pelo ulterior incentivo a que eu prosseguisse na investigação epistemológica do espaço.

À Profª Drª Regiane Nakagawa e à Profª Drª Rosana de Lima Soares pelas contribuições durante a banca de qualificação.

A Marina Macambyra, supervisora técnica da Biblioteca da ECA, e Elaine Pereira, da secretaria do SPG-ECA, pela atenção e profissionalismo.

Desde Buenos Aires:

Às pesquisadoras María Susana Azzi e Florencia Garramuño

Ao jornalista Omar Fajardo e a Beatriz Serna

Aos músicos Diego Schissi, Pablo Mainetti e Mariano González Calo

Ao Café Vinilo

A essa cidade do tango imaginada e seus cidadãos

A João Maia pelo incentivo decisivo para a retomada da minha vida acadêmica desde o mestrado.

A Silvia Cobelo pelo inestimável apoio na pesquisa bibliográfica e pelo constante interesse e dedicação nas diversas fases da pesquisa.

A Katia Prates pela paciência, apoio e sugestões, e pela colaboração e realização do projeto gráfico.

A Denise França Reis por ter-me introduzido às linhas gerais da teoria musical e ao prazer da escuta estrutural.

A Patrícia Pieri, Cristina Bonfiglioli e Eduardo Tarragô pela oportuna troca de ideias.

Aos colegas da pós: Márcia, Douglas e Reuben pelo apoio.

A Eliany, Marco, Clô, Paulo, Samuca, Alix, Kim, Nicholas e demais agregados e amigos pelo apoio.

Aos familiares: Gilberto, Didi, Tomás e Tiago pelo apoio.

A Mário Rodrigues Quero pela colaboração e companheirismo.

Aos meus pais pelo apoio e compreensão.

À amizade (φιλία) que sempre persiste naqueles que sempre permanecem.

À ética, à razão, à filosofia por se constituírem em armas poderosas contra a ignorância, a má fé, a arbitrariedade e o autoritarismo.

O presente trabalho foi parcialmente realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

*Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé...*

*¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o 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.*

*¡Qué falta de respeto, qué atropello
a la razón!*

*Lastima, bandoneón,
mi corazón
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron
me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
¡Ya sé, no me digás! ¡Tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo tan fugaz
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión.*

RESUMO

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. **A função epistemológica do estrangeiro no espaço semiótico da máquina comunicacional tanguera**. 2014. 398p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A partir da interpretação do conceito de semiosfera formulado por Iúri Lótman, a comunicação é entendida como um processo de tradução semiótica que ocorre na fronteira entre sistemas culturais. Consiste na transformação da informação em que os códigos são antes recodificados que decodificados, propiciando uma dinâmica também cultural na medida em que nesse processo tradutório estejam envolvidos mais do que simples códigos ou signos, senão padrões culturais que compreendem uma dimensão espaciotemporal em que se inserem as diversas linguagens. O mecanismo que propicia essa dinâmica parte de uma concepção epistemológica do espaço porquanto suponha uma fronteira que atue como filtro tradutor dos textos que se encontram fora de um determinado sistema que esteja sendo observado, modificando seu sentido ao torná-los próprios. Como o espaço semiótico compreende diversos sistemas de signos estruturados em diversas linguagens e submetidos a diversos contextos culturais, essa passagem de um meio a outro pode implicar em níveis de intraduzibilidade e imprevisibilidade que, apesar da resistência que possam suscitar à memória do sistema, uma vez traduzidos, asseguram um ganho qualitativo ao sistema cultural introduzindo informação nova e diversificada. O estrangeiro trata justamente dessa condição de ambiguidade da fronteira em que os textos podem ou não ser traduzidos. A hipótese é que a diversidade constitua-se na situação ideal de manutenção e de desenvolvimento do sistema ao permitir um número maior de interações e semioses, inibindo o risco de redundância e de homogeneização. Propõe-se também que a diversidade seja resultado dessa tensão entre o programa econômico (ideológico) da memória e a permeabilidade da fronteira. A análise desse mecanismo é observada a partir do espaço semiótico do tango que contempla basicamente os sistemas de signos da música, da dança e da canção, além de representações conflitantes que marcam a heterogeneidade e a mobilidade desse espaço de produção de sentido. Constata-se um ganho qualitativo ao sistema-tango na tradução de novos textos de cultura, ainda que estes causem estranhamento à memória por não reconhecer padrões já estabelecidos, forçando-a a reorganizá-los e hierarquizá-los segundo outros valores. Por outro lado, uma vez que não se concede plena autonomia de sentido à linguagem, trabalha-se na perspectiva da admissão de uma dupla matriz espaciotemporal, permitindo tratar da inferência da geopolítica na produção da territorialidade do tango, assim como de seu caráter anacrônico que surge justamente da dissociação entre esses registros epistemológicos. Esta pesquisa busca examinar a operacionalidade dos principais conceitos aplicados ao mecanismo semiótico da comunicação e da cultura a partir da construção de um objeto empírico estruturado em três capítulos (*bandoneón*, ritmo e memória) em que são investigados os fundamentos ontológicos do tango. Além da discussão epistemológica e estética proposta, a escolha do tema persegue uma valorização do intercâmbio cultural latino-americano para o qual a técnica de observação direta revelou-se como recurso metodológico imprescindível na análise e interpretação dos dados.

Palavras-chave: sistemas culturais; fronteira; memória; geopolítica latino-americana; tango.

ABSTRACT

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. **The epistemological function of the stranger in the semiotic space of tango's communicational machine.** 2014. 398pp. Thesis (Ph.D.) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

From the interpretation of semiosphere formulated by Yuri Lotman, communication is understood as a process of semiotic translation that occurs at the border between cultural systems. It consists in the transformation of information in which the codes are recoded rather than decoded, providing also a cultural dynamics in so far as that in this translation process are involved more than simple codes or signs, but cultural patterns that comprise a spatiotemporal dimension where several languages are inserted. The mechanism that provides this dynamic comes from an epistemological conception of space as it supposes a border that acts as a texts' translator filter of a given system that is being observed, modifying their sense when appropriating them. As the semiotic space comprises several signs systems structured in diverse languages and submitted to different cultural contexts, this passage from one medium to another can imply in levels of untranslatability and unpredictability that, despite the resistance that might give rise to the system memory, once translated, ensures a qualitative gain to the cultural system by introducing new and diversified information. The stranger deals with this condition of ambiguity of the border in which the texts may or may not be translated. The hypothesis is that diversity is constituted in the ideal situation of maintenance and development of the system as it allows a larger number of interactions and semiosis, inhibiting the risk of redundancy and homogenization. It is also proposed that diversity is a result of this tension between economic program (ideological) of memory and the permeability of the border. The analysis of this mechanism is observed from the semiotic space of tango, which covers the systems of signs, music, dance and song, and conflicting representations that characterize the heterogeneity and mobility of this space of production of meaning. It is observed a noticeable qualitative gain to the tango system in the translation of new texts of culture, even though they cause estrangement to memory by not recognize patterns already established, forcing it to rearrange and hierarchize them according to other values. On the other hand, since language does not have a full autonomy of meaning, one works from the perspective of the admission of a double space-temporal matrix, allowing deal with the inference of geopolitics in the production of the tango's territoriality, as well as its anachronic character that arises from dissociation between these epistemological records. This research aims to examine the operability of the main concepts applied to the semiotic mechanism of communication and culture from the construction of an empirical object structured into three chapters (*bandoneón*, rhythm and memory) in which are investigated the ontological foundations of tango. Besides the proposed epistemological and aesthetic discussion, the choice of theme pursues a valorization of a Latin American cultural exchange, for which the technique of direct observation proved to be an indispensable methodological resource for the data analysis and interpretation.

Keywords: cultural systems; boundary; memory; Latin American geopolitics; tango.

RESUMEN

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. **La función epistemológica del extranjero en el espacio semiótico de la máquina comunicacional tanguera**. 2014. 398p. Tesis doctoral – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A partir de la interpretación del concepto de semiosfera, formulado por Iuri Lotman, la comunicación se entiende como un proceso de traducción semiótica que ocurre en la frontera de los sistemas culturales. Consiste en la transformación de la información en la cual los códigos son antes recodificados que decodificados, propiciando una dinámica también cultural, siempre que en este proceso de traducción estén involucrados más que simples códigos o signos sino patrones culturales que abarcan una dimensión espacio-temporal en la que se insieren los diversos lenguajes. El mecanismo que propicia esa dinámica proviene de una concepción epistemológica de espacio en el que la frontera actúa como un filtro traductor de los textos que se encuentran fuera de un determinado sistema que esté siendo observado, modificando su sentido al hacerlos propios. Como el espacio semiótico comprende diversos sistemas de signos estructurados en diferentes lenguajes y sometidos a distintos contextos culturales, este pasaje de un medio a otro puede resultar en niveles de intraducibilidad e imprevisibilidad que a pesar de la resistencia que puedan suscitar a la memoria del sistema, una vez traducidos, aseguran una ganancia cualitativa al sistema cultural mediante la introducción de información nueva y diversificada. El extranjero [ajeno] trata de esa condición de ambigüedad de la frontera en que los textos pueden o no ser traducidos. La hipótesis es que la diversidad se constituye en la situación ideal de mantenimiento y desarrollo del sistema al permitir un mayor número de interacciones y semiosis, inhibiendo el riesgo de redundancia y homogeneización. Asimismo, se propone que la diversidad sea el resultado de esta tensión entre el programa económico (ideológico) de la memoria y la permeabilidad de la frontera. El análisis de este mecanismo se observa desde el espacio semiótico del tango que básicamente contempla los sistemas de signos de la música, la danza y la canción, además de representaciones conflictivas que caracterizan la heterogeneidad y la movilidad de este espacio de producción de sentido. Se constata una ganancia cualitativa al sistema-tango en la traducción de los nuevos textos de cultura, por más que causen extrañeza la memoria por no reconocer modelos ya establecidos, forzándola a reorganizarlos y jerarquizarlos de acuerdo a otros valores. En cambio, ya que no concede una plena autonomía de sentido al lenguaje, se trabaja desde la perspectiva de la admisión de un doble matriz espacio-temporal, permitiendo tratar la inferencia de la geopolítica en la producción de la territorialidad del tango, así como su carácter anacrónico que surge de la disociación entre esos registros epistemológicos. Esta investigación trata de examinar la operatividad de los principales conceptos aplicados al mecanismo semiótico de la comunicación y de la cultura a partir de la construcción de un objeto empírico estructurado en tres capítulos (bandoneón, ritmo y memoria) en los que se investigan los fundamentos ontológicos del tango. Además de la discusión epistemológica y estética propuesta, la elección del tema persigue una valorización del intercambio cultural latinoamericano para el cual la técnica de la observación directa se ha demostrado como herramienta metodológica imprescindible para el análisis e interpretación de los datos.

Palabras clave: sistemas culturales; frontera; memoria; geopolítica latinoamericana; tango.

SUMÁRIO

1	– INTRODUÇÃO	19
1.1	– POR QUE TANGO?	19
1.2	– A OBSOLÊNCIA DA INTIMIDADE DO ACÚSTICO	23
1.3	– O OLHAR ESTRANGEIRO	27
1.4	– CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	31
1.4.1	– A COMUNICAÇÃO COMO TRADUÇÃO SEMIÓTICA	34
1.4.2	– CULTURA E ESPAÇO SEMIÓTICO: DUAS MATRIZES ESPACIAIS	38
1.4.3	– O MECANISMO SEMIÓTICO DA COMUNICAÇÃO E DA CULTURA	44
1.5	– CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	53
2	– O BANDONEÓN RESPIRA	61
2.1	– O PROCESSO EXPLOSIVO	62
2.2	– O TRAÇO DIFERENCIAL	77
2.3	– O INSTRUMENTO TRADUTOR	93
2.4	– O SAGRADO E O PROFANO	106
2.5	– RITORNELO	119
3	– RITMO: A MÁQUINA COMUNICACIONAL TANGUERA	123
3.1	– OS EIXOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDO	123
3.2	– A EVOLUÇÃO CRIADORA DAS ORQUESTRAS TÍPICAS	137
3.3	– FUNÇÃO E IMPROVISACÃO NA DANÇA	152
3.4	– O BAILE COMO TEXTO E CONTEXTO	169
3.5	– DOS PÉS À CABEÇA	184
3.6	– UMA EXPRESSIVIDADE TRÁGICA	199
3.7	– TERRITORIALIZADO E ANACRÔNICO	214
4	– A MATÉRIA DA MEMÓRIA	231
4.1	– REPRESENTAÇÕES EM CONFLITO	232
4.2	– PRIMITIVO E CIVILIZADO	242
4.3	– O CURINGA	252
4.4	– A GRANDE CORTESÃ	263
4.5	– O GAÚCHO CHEGA A CAVALO E ENCONTRA O COMPADRITO	279
4.6	– INTERDIÇÃO E SIMULAÇÃO	292
4.7	– OS LUGARES DAS PERDAS E DOS DANOS	304
4.8	– NOSTALGIA E METAFÍSICA	318
5	– CONCLUSÕES	331

REFERÊNCIAS	345
BIBLIOGRAFIA (citada)	345
FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA (citada)	350
DISCOGRAFIA (citada e consultada)	351
ENTREVISTAS (citadas)	355
OUTRAS FONTES CONSULTADAS	357
BIBLIOGRAFIA (consultada)	357
FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA (consultada)	359
SÍTIOS DA INTERNET (consultados)	360
ENTREVISTAS (realizadas)	361
GLOSSÁRIO	363
APÊNDICES	
A – SELEÇÃO DE TANGOS QUE INTEGRAM DVD	381
B – SELEÇÃO DE FOTOS	391
ANEXO: DVD COM SELEÇÃO DE TANGOS + ENCARTE	

1. INTRODUÇÃO

Colonia del Sacramento, Uruguai, 2013.
Fotos: Paulo Masella

*Llevo al sur como un destino del corazón
Soy del sur como los aires del bandoneón*

Vuelvo al sur

Letra: F. Solanas; Música: Astor Piazzolla; Voz: Roberto Goyeneche.

*Este mundo, que é o mesmo para todos, nenhum dos deuses ou dos
homens o fez; mas foi sempre, é e será um fogo eternamente vivo, que
se acende com medida e se apaga com medida
Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda;
harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira*

Heráclito de Éfeso

1.1 – POR QUE TANGO?

Há dois pontos de partida que justificam a presente pesquisa: a relevância do espaço como matriz epistemológica na comunicação; e a música – em seus intercâmbios com outras linguagens – como fenômeno estético privilegiado para se pensar o espaço semiótico como conceito capital da epistemologia da comunicação. Genealogicamente, a pesquisa sobre o espaço antecede o interesse acadêmico bem mais recente pela música e, neste sentido, esta tese apresenta uma continuidade com relação à dissertação de mestrado que, sob o título de *O espaço como matriz epistemológica na comunicação*, desafiava o senso comum de entender o espaço não apenas como meio físico ou virtual, mas como condição do sensível, e essa como condição do inteligível, desdobrando-o em uma dimensão propriamente epistemológica ao ancorá-lo em uma espécie de *dialética do dentro e do fora* que tencionava borrar as fronteiras entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do objeto. De indisfarçável inspiração kantiana, tal concepção epistemológica, ainda que tenha mantido inconclusa a questão do *a priori* do espaço, abriu caminho para se pensar a comunicação através de variáveis como a *proximidade* e a *distância*, a *contiguidade* e a *continuidade*, a *visibilidade* e a *invisibilidade*, propondo o entendimento do espaço em uma dimensão não mensurável senão sensível, estética e comunicacional.

Essa dimensão do espaço, esquadrihada na dissertação de mestrado, encontra agora no âmbito da *semiótica da cultura* um conceito que se crê nominá-la e descrevê-la com

propriedade suficiente para guiar a pesquisa atual no campo da comunicação. Esse conceito é o de *espaço semiótico*, entendido como espaço de produção de sentido na comunicação a partir das interações entre sistemas de signos e destes com os contextos que os situam. O conceito de *espaço semiótico* representa assim a possibilidade de convergência da pesquisa teórica anterior, de orientação marcadamente filosófica, com a atual linha de pesquisa na semiótica da cultura em que o *próximo* traduz-se em *próprio*, o *distante* em *estrangeiro*, e a noção de *fronteira* ganha um viés epistemológico, crítico, para se entender a *comunicação enquanto tradução semiótica e dinâmica cultural*: de encontros de linguagens, comunidades, sensibilidades e ideias. O que fora antes resultado de conjecturas e reflexões eminentemente filosóficas espera tornar-se agora parte de um arcabouço teórico coerente com os propósitos de uma investigação não apenas teórica, mas também empírica, possibilitando testar hipóteses e avançar na discussão epistemológica da comunicação. Para tanto, na construção do objeto científico faz-se imprescindível acompanhar os movimentos de um objeto como o espaço semiótico que, por definição, mostra-se dinâmico em sua complexa configuração e estruturação na medida em que supõe interações contínuas entre sistemas semióticos em diversos contextos culturais. Na medida em que a hipótese teórica mais geral desta tese supõe que o espaço semiótico – enquanto espaço comunicacional – seja constituinte de diversos sistemas de signos em contexto, a escolha do tango como tema mostra-se coerente por mobilizar não apenas a notação musical como sistema de signos, mas outras linguagens e contextos que possam ser observados em sua dinâmica, permitindo ancorar a pesquisa a partir de uma perspectiva heurística em que se parte de algumas hipóteses preliminares na investigação do objeto para ulteriores formulações.

A escolha do tango como objeto de investigação empírica envolve diversas estratégias metodológicas que mobilizam importantes questões teóricas e epistemológicas além de motivações pessoais. Particularmente, há uma afinidade com o tango, iniciada pela apreciação das obras musicais de *Astor Piazzolla*, além de certa proximidade com alguns aspectos da cultura sulista que servem de força motriz da pesquisa, possibilitando atravessar todas as instâncias fundamentais da construção metodológica. A metodologia da pesquisa ensina, contudo, que a eleição de um tema não garante um objeto. Este deve ser construído a partir de um quadro teórico de referência que o oriente e de uma vigilância epistemológica que exerça um papel crítico nas escolhas que são realizadas ao longo de todas as instâncias e fases de investigação. Nesse sentido, a primeira escolha consistiu em partir da música de Astor Piazzolla para se compreender o tango, supondo que ali estariam os elementos iniciais a serem

observados em sua qualidade semiótica e a partir dos quais se poderia selecionar uma série de textos de cultura na composição do corpo da pesquisa.

Partir da música de Astor Piazzolla não significou exatamente colocá-la no centro do espaço semiótico do tango, lugar que se encontraria mais bem reservado a um instrumento – o *bandoneón* – ao ritmo, à memória, mas permitiu tocar em alguns dos cerne da investigação ontológica que se constituiu em compreender o próprio *ser* do tango e quais as variáveis que orientam o seu sentido em torno de uma unidade. O que se encontrou nessa suposta unidade do *ser* foi uma multiplicidade de *seres* convivendo em tensão na dimensão do espaço semiótico do tango. Diversas linguagens musicais, corporais, diversas poéticas, diversos personagens. No imprescindível trabalho técnico de observação da informação disponível durante a coleta de dados, surgiram nomes um pouco esquecidos na história do tango como o do inspirado músico Eduardo Rovira, como outros mais ou menos previsíveis – mas, nem por isso, menos notáveis e instigantes – como Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Francisco Canaro, Julio De Caro, Juan D'Arienzo, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián e Eduardo Arolas. Eclodiram outros que ainda estão fazendo história e que pertencem a uma nova geração do tango que, desde o final do século passado, tem se dedicado à formação clássica, resgatando composições antigas em novos arranjos, buscando codificar o que estava se perdendo na memória, ou trilhando novos caminhos, sejam aqueles abertos pela vanguarda representada por Piazzolla ou Rovira, sejam aqueles que buscam inspiração na pulsão rítmica de Pugliese, ou na releitura da tradição *criolla* com sua predileção pelas *guitarras*. As incursões podem dar-se na fronteira entre o experimentalismo e a música clássica contemporânea como no caso do *Diego Schissi Quinteto*, da *Orquesta Típica Agustín Guerrero*, do *Nicolás Guerschberg Sexteto*, do contrabaixo de Juan Pablo Navarro, ou pelo acento na forma explosiva de interpretar da *Astillero*, da *Orquesta Típica Fernández Fierro* e da *Ciudad Baigón*. Um cenário mínimo de músicos e formações instrumentais contemplaria ainda nomes como Pablo Mainetti, Horacio Romo, Ignacio Varchausky, Ramiro Gallo, Alfredo Tape Rubin, Pablo Agri, *Ramiro Boero Trío*, *Quasímodo Trío*, *Orquesta Típica Almagro*, *La Grela Quinteto*, *Quinteto Negro La Boca*, *Hermanos Greco*, *La Chicana*, *Duo Fuertes Varnerin*, *Quinteto La Camorra*, *Orquesta El Arranque*, além da *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce* que, desde o ano 2000, tem conseguido restabelecer a transmissão oral com as gerações antigas ao recuperar arranjos originais e resgatar um modo de tocar que estava se perdendo e que não podia ser compreendido e decodificado apenas pela audição das gravações.

Impressiona a diversidade de estilos e a quantidade de músicos jovens que se formam em busca de uma audiência ainda incipiente, evidenciando uma dedicação que desconhece motivações financeiras. Tocam por amizade, experimentação – e necessidade – em diversas formações instrumentais além das próprias. Tocam por um sentimento que se acreditava esquecido e, em alguma medida, ridicularizado pelo seu anacronismo, que é o da paixão incondicional pela música. Não são facilmente encontrados longe de Buenos Aires, da qual apenas se afastam para eventuais apresentações principalmente pela Europa, que, em alguns estratos, ainda se mostra muito mais receptiva ao tango do que a própria América Latina. Esse lado ainda invisível do tango fora de Buenos Aires em nada se assemelha ao estereótipo – presente inclusive entre muitos portenhos – de que se trata de uma ‘música de velhos’ ou de uma dança coreografada típica e espetacular. Diversamente da cultura brasileira em suas linhas gerais, a segmentação por faixas etárias encontra-se bastante diluída na cultura portenha, assim como a juventude não parece ser um signo tão superestimado como reflexo das excitações do mercado por um público – ou um espírito – adolescente ávido pelo incontrollável consumo de novidades. Apesar dos diferentes perfis, uma incursão pelas milongas portenhas permitirá entrever essa mescla improvável em que mais jovens e mais velhos encontram-se no mesmo abraço. Parte da vida portenha ainda transcorre na velocidade do tango, ritmada, mas não alucinante, e sem a compreensão dessa dimensão espaciotemporal que as culturas catalisam, torna-se improvável compreender o próprio tango como fenômeno estético e como um espaço semiótico na medida em que a comunicação pressupõe mais do que aquilo que o processo de transmissão de dados possa oferecer, exigindo um trabalho semiótico de desvendar os sentidos que se encontram nos textos de cultura.

Além de uma diversidade de estilos musicais e de dança, há nos textos de cultura do tango a poesia das letras de Manzi, Cadícamo, Discépolo, Contursi, Castillo; as vozes consagradas de Gardel, Goyeneche, Rivero, e de uma surpreendente infinidade de jovens de uma nova geração; a instigante literatura de Jorge Luis Borges; a sonoridade de instrumentos como as *guitarras*, violinos, contrabaixo, piano e, inevitavelmente do *bandoneón*; passos, abraços, figuras e giros do corpo, cortes e quebradas; olhares e sentimentos – quase sempre paradoxais – de amor e traição, melancolia e alegria, coragem e ressentimento, existenciais, nostálgicos e trágicos, que formam uma memória do tango com sua narrativa mítica, suas histórias, seus personagens e seus lugares: o gaúcho, o cavalo, o *compadrito*, a vastidão dos pampas, as *orillas*, os bairros, os *conventillos*, os cafés, os cabarés. Há a presença do rádio, das gravadoras, das imagens produzidas pelo cinema. Há uma jornada interminável por Paris,

uma cidade oculta em Montevideu e uma visível em Buenos Aires. Há, sobretudo, o sul, esse território que desconhece fronteiras que não sejam semióticas, e um ritmo que emerge como uma *máquina comunicacional tanguera*.

1.2 – A OBSOLÊNCIA DA INTIMIDADE DO ACÚSTICO

Não foram apenas critérios pessoais que orientaram a escolha do tema. A eleição do tango como objeto de pesquisa também foi tomada pensando-se no relativo privilégio que os signos verbais usufruem nas epistemologias da comunicação, relegando a dimensão estética a uma posição secundária que tenderia a ser tomada como um epifenômeno, como uma questão de gosto que, ao não dispor de critérios rigorosos na produção de sentido, estaria sujeita a formulações débeis e inconsistentes no processo comunicacional, quando, ao contrário, mobiliza uma dinâmica ainda mais intensa que aquela que a palavra opera, justamente por atravessar diversos sistemas semióticos na produção de seu sentido. Tendência que se sobressai mormente no sistema de signos da música, cuja linguagem, a despeito de operar num registro cultural extremamente amplo, paradoxalmente sempre busca um universal além das representações sociais. Nada se assemelha mais à língua do que a música instrumental, com a vantagem desta não vincular tanto a ‘fala’ de seu enunciado ao da figura de um enunciador, ocultando possíveis intenções que se encontram mais explícitas no esquema emissor-destinatário como aquelas que se observam nas letras das canções. Nietzsche (2007) chega inclusive a comparar o espírito trágico da música à massa orgiástica, ao homem dionisiacamente excitado que, como o lírico, como um pássaro, não necessita sequer de ouvinte para dar sentido à expressão de sua vontade. Aparentemente esvaziado de intencionalidade, e expressão de uma vontade sem objeto, sem representação – como diria Schopenhauer (2007) –, a música adquire uma centralidade para se pensar o espaço semiótico do tango a partir de uma dinâmica em que o ritmo organiza a linguagem musical, colocando também em movimento o sistema da dança e as representações sociais dos contextos com os quais interage. Persiste, portanto, a suposição de que a música no tango representa um sistema de signos privilegiado para se entender o espaço semiótico por colocar em jogo a qualidade semiótica do processo comunicacional desde a produção de uma linguagem até os modos de

escuta que, embora quase sempre não compartilhem da mesma gramática e do mesmo mapa conceitual forjado na notação musical, compactuam de uma mesma dinâmica cultural.

A despeito das pretensões da música em se constituir em uma linguagem universal, de afirmar-se como um momento epistemológico anterior à produção do signo, recusando afinidades miméticas e colocando-se como uma estrutura formal, cuja inteligibilidade encontrar-se-ia na exata medida de seu distanciamento de uma falsa consciência impedindo seu caráter fetichista, atomizado, a música tampouco resiste ao atravessamento ideológico das representações sociais que coíbem a autonomia de seu sentido. A música não parece ser nem absoluta, nem programática. Em última instância, o sentido emerge justamente nesse espaço que ocupa a linguagem entre sua estrutura formal e suas afinidades miméticas, suas representações sociais que são atravessadas pela ideologia. Aliás, não será outra coisa que não a ideologia que fará conformar os gêneros musicais às vontades geopolíticas, imprimindo um caráter nacional ao tango.

Esse caráter nacional do tango implica pensar os processos comunicacionais a partir de tipologias culturais que, embora não possam ser transpostas par a par a contextos políticos nacionais, encontram-se, no atual estágio do desenvolvimento capitalista, ainda, ou, sobretudo, subordinadas a zonas de influência geopolítica, não obstante a suposição de alguns da dissolução dessas fronteiras por força da expansão dos meios técnicos de comunicação. Segundo esse raciocínio, essas fronteiras, aqui entendidas como fundamentalmente geopolíticas, estariam comprometidas desde que a reprodutibilidade técnica do som (e da imagem) tornou possível romper com a exigência do *hic et nunc*, subvertendo também a lógica cartesiana das coordenadas espaciotemporais com a emergência do espaço virtual, e estariam definitivamente ameaçadas quando, não apenas em sua difusão, mas no outro extremo da produção, as ferramentas tecnológicas digitais passaram a permitir que a edição sonora fosse feita com poucos recursos que não demandariam mais a estrutura de grandes estúdios, mas apenas um computador portátil e alguns poucos programas.

A mixagem não seria apenas um recurso para balancear o volume e o timbre dos instrumentos, mas para combinar várias fontes sonoras, ou seja, para *samplear* trechos e fragmentos musicais produzindo novos padrões rítmicos. Esteticamente, a produção de uma sintaxe musical não dependeria mais do trabalho de codificação da sonoridade acústica do instrumento nem da gestação cultural que envolveria a música e o seu meio social, mas da mera justaposição e sobreposição de trechos sonoros significantes extraídos de múltiplos contextos. Nesse caso, constatar-se-ia um rearranjo de textos, mas pairaria a dúvida se, em tal

procedimento, não faltaria um interpretante capaz de realizar uma semiose, já que o efeito seria antes de colagem do que propriamente de hibridização. Não obstante essa incerteza, a expressão em voga é *hibridismo cultural*. Os que defendem esse argumento, não o consideram mais uma hipótese, mas uma realidade irreversível no cenário musical da era digital. A ideia de que a comunicação é dinâmica e de que o novo é apenas um rearranjo do passado ‘cai como uma luva’ aos pressupostos desse hibridismo cultural que desconhece as fronteiras territoriais da geopolítica. No entanto, se as premissas são válidas, a dedução pode não ser verdadeira. Sim, a comunicação é dinâmica e o novo pode bem ser apenas uma combinação de um conjunto finito de códigos, mas para que não seja apenas uma colagem desprovida de valor semiótico, esse ‘rearranjo do passado’ deve – ou, ao menos, deveria – supor um diálogo criativo com a memória da cultura, o que nem sempre se constata nessas visões precipitadas de uma cultura híbrida.

O recurso eletrônico já havia sido introduzido de forma criativa nos experimentos franceses com a *Musique Concrète* e dos alemães com a *Elektronische Musik* ainda na década de 1950, e seu caráter menos experimental e mais pop já poderia ser percebido desde os anos de 1970 com o trabalho dos alemães do *Kraftwerk* e do francês Jean-Michel Jarre, ou ainda em arranjos que se aventuraram pela música clássica como na versão suingada e jazzística que o brasileiro Eumir Deodato fez para a famosa composição de Richard Strauss *Also Sprach Zarathustra*. Experiências minimalistas de Steve Reich assim como da multifacetada Björk também incidem sobre a ideia de remixagens, no entanto, em quaisquer desses dois casos, o uso de tecnologias digitais de edição sonora não implica um abandono dos instrumentos acústicos como aquele que se verifica na ‘*techno music*’ em que o material sonoro é produzido a partir de recursos digitais e em que o músico é antes um técnico em edição do que um instrumentista. O efeito de mixagem não resultaria apenas eficiente na produção de uma sonoridade de forte pulsação rítmica – a batida eletrônica –, que tem ocupado a cena musical desde os anos de 1990 como uma variante do pop, mas, de algum modo, essa música eletrônica surpreendentemente recria as ambições de uma música absoluta sem caráter mimético ou conteúdo expressivo. Desterritorializada, essa música reivindica uma inusitada universalidade que se assemelha àquela que a linguagem clássica usufrui no meio da música acústica, assumindo a mesma centralidade que designa como *world music* – uma espécie de neologismo para assinalar o folclórico – a tudo aquilo que não é pop ou eletrônico.

A questão é saber até que ponto essa ‘forma híbrida’ na qual se configuram essas novas sintaxes musicais pode dissolver as barreiras geopolíticas no seu processo de produção

e escuta, e prever em que medida essa aparentemente inesgotável fonte de recursos sonoros pode gerar o novo quando submetida à velocidade vertiginosa da técnica de mixagem. O intuito desta pesquisa não reside, contudo, em promover uma reflexão sobre os diferentes processos e os limites que se impõem entre um modo de produção musical analógico e digital, senão em perceber quanto nesses processos estão implícitas concepções estéticas díspares ou mesmo antagônicas que não podem ser dispostas sem certo cinismo como se fossem resultado de uma evolução técnica natural e irreversível, e não também ideológica. Ainda assim, não é esse o propósito desta investigação. A questão das tecnologias digitais é apenas um horizonte pelo qual se espriam preocupações com a submissão do destino da música a uma única lógica, e não à diversidade. A questão sequer versa sobre tecnologia digital ou música eletrônica que, por sinal, também se constitui em uma vertente contemporânea do tango, mas sobre a tentativa de estabelecer um caráter hegemônico a uma concepção estética seja esta a cultura *sampler* ou a cultura pop, remetendo as demais à vala comum do anacronismo ou, com alguma sorte, ao nicho preservado do *cult*. Apesar da inesgotável capacidade antropofágica do pop e da mais recente inclinação pela reciclagem do *sampler*, não seriam apenas essas culturas as únicas a promover uma forma híbrida de linguagem e a ganhar legitimidade pela sua atualidade. Seria prudente antes recuar e refletir sobre quais culturas afinal não são híbridas, e o que há de efetivamente novo na atualidade. E, nesse sentido, a escolha do tango também se ampara na crítica da sujeição de todos os valores à ideologia do progresso e do desenvolvimento tecnológico que confunde o novo com o futuro, o passado com ultrapassado.

O espaço semiótico do tango assume um sentido de resistência ao caráter hegemônico que o meio eletrônico desfruta na produção e na difusão musical, rompendo com a proximidade e a intimidade que habitam a audição da música acústica em que se repartem não apenas as ondas sonoras, mas ainda a expressividade artística, que sequer é privilégio da virtuosidade do instrumentista senão também daquele que segue o ritmo, acompanhando ao seu modo a linha melódica, a estrutura musical. Nesse caso, o domínio do artístico não se restringe a uma suposta excelência da linguagem, mas da produção de sentido que um fenômeno estético é capaz de suscitar em seu caráter estético. Obviamente aqui, já não importam mais as pretensões de universalidade da música instrumental senão a intensidade com que são acionadas e aguçadas as capacidades sensíveis necessárias para a produção de semioses. Não se afirma, contudo – e jamais –, que essas não existam no meio eletrônico, mas apela-se a uma perda da diversidade que a obsolescência dessa intimidade que o acústico

propicia gera no mecanismo semiótico da cultura do tango. Assim como o fado, o tango carece dessa proximidade entre linguagem e sociedade, que não se acomoda tanto às salas de concerto quanto aos *boliches* [bares, cantinas, tabernas], aos tragos, aos aplausos. Em boa medida, esse tango ressenete-se da relativa perda da importância do espaço público como espaço de gestão cultural, de intimidade da linguagem falada, tal como ocorre na atualidade.

1.3 – O OLHAR ESTRANGEIRO

É com relativo atraso que as teorias e epistemologias da comunicação têm passado a considerar relevante o lugar de suas produções em suas formulações, evocando o contexto geopolítico como um eixo crítico de análise. A concepção de que a posição do observador contribui para o resultado da pesquisa em todas as suas etapas metodológicas deveria ter levado mais precocemente a essa dedução, já que esse observador não é, ou não deveria sê-lo, uma categoria universal. Aparentemente, a posição do observador diante de seu objeto de pesquisa viria a substituir a categoria, que então se tornava ‘epistemologicamente obsoleta’, do *sujeito do conhecimento*. Eixo fundamental da epistemologia moderna, na relação sujeito-objeto foi sobretudo o sujeito quem saiu derrotado e humilhado pelas críticas que partiram de diversos flancos, desde o estruturalismo até a filosofia da linguagem. Não foi a participação do sujeito por um percentual menos expressivo no processo de conhecimento e representação da realidade que foi reivindicada nas disputas com o objeto, nem mesmo foi apenas questionada sua pretensão à universalidade, senão sua própria integridade moral, psicológica e cognitiva que foi atacada. Desse modo, da emergência da figura do observador dever-se-ia esperar como contrapartida igual valorização do contexto a partir do qual se constrói uma realidade e não recolocá-lo com a mesma função epistemológica que o então sujeito do conhecimento gozava outrora. No entanto, a despeito da contribuição da etnografia e da antropologia cultural no sentido de resgatar a pluralidade e a soberania dos contextos culturais de um fundo comum de realidade, entre o lugar de procedência dos observadores e de destino das culturas revisitadas é possível reproduzir ainda o mesmo mapa geopolítico de outrora. As ‘visões legitimadoras’ não provêm das ‘culturas estrangeiras’. Essas continuam não raramente olhando a si próprias a partir de referenciais estrangeiros ou simplesmente não produzindo uma autorreflexão que, por sinal, sempre fora uma característica logocêntrica. E eis aqui um

dilema: Como querer produzir ciência sem reconhecer sua herança grega, sua tradição filosófica europeia? E como recusá-la se essa também significa poder?

A exigência de uma produção teórica e epistemológica singular a cada cultura guarda, portanto, esse paradoxal desafio: de ser própria a despeito de uma matriz comum grega, europeia. As teorias e epistemologias podem ter mudado, mas os seus eixos de tensão geopolítica permanecem basicamente os mesmos ao menos desde a modernidade. Em alguma medida, essa condição geopolítica talvez justifique o fato de que as manifestações estéticas sejam tão facilmente apropriadas, ou territorializadas, pelos países periféricos sob o signo do nacional, como maneira de inverter, ou ao menos de equilibrar, o curso das linhas de força que emanam do centro. Se as manifestações estéticas que procedem do centro acentuam seu caráter histórico – afinal, não são elas que fazem história? –, as que surgem nas bordas enfatizam sua natureza geográfica. A música eletrônica e seus subgêneros, como *techno*, *trance* e *drum n' bass* expressam antes uma tendência atual do que uma nacionalidade, porque impetram a condição de universais, enquanto o tango, o samba, a bossa-nova e a cumbia evocam sua regionalidade, do mesmo modo que o barroco, o clássico e o romântico sugerem antes um período histórico do que um local de procedência, que aparece mais como uma particularidade do que uma generalidade: o barroco italiano de Vivaldi, o barroco alemão de Bach; o romantismo alemão de Wagner; o impressionismo francês de Debussy.

Sob uma configuração geopolítica que pouco mudou desde a modernidade, as culturas estrangeiras permanecem as mesmas: a alteridade encontra-se sempre numa região periférica a um centro produtor de visões sobre o mundo, impossibilitando inclusive que os olhares se cruzem em outras direções, a partir de outras perspectivas. O ‘vício’ da configuração epistemológica sujeito-objeto reproduz-se no circuito comunicacional emissor-receptor, e tornar mais ativa a recepção nesse processo não borra a linearidade de suas linhas de força. A recepção vale-se do dispositivo de mobilidade semântica que permite que um mesmo texto possa adquirir novos significados a partir de seu lugar de leitura, tornando esse leitor ativo no processo epistemológico, mas não atenua o fato de que o polo emissor de cultura permaneça o mesmo. A linguagem do rock pode ser apropriada quando transladada ao contexto latino sem que se elimine seu regime de dominância inglês, no entanto, a despeito da similitude que guardam as batidas dos gêneros dançantes da música eletrônica com a estrutura sincopada da maioria dos ritmos latino-americanos que lhe antecedem, o circuito de irradiação da música eletrônica parte do norte e não do sul. A ‘*techno music*’ poderia ter sido um fenômeno latino-americano. Havia os ‘recursos naturais’, mas, como sempre, faltou o trabalho semiótico.

Ainda que não se queira reduzir a dinâmica da comunicação e da cultura à lógica exclusiva do mercado e do capital, não se pode negar que, à exceção do rock, do pop e da música eletrônica, os demais ritmos ainda tendem a circular por circuitos que dependam da contiguidade espacial, da proximidade geográfica, mantendo seu caráter territorializado. Desse modo, a cumbia colombiana exerce uma influência mais restrita ao norte do Brasil, embora seja um dos ritmos mais populares na Argentina, inclusive em sua capital, por conta do recente fluxo imigratório. A milonga foi capaz de tecer uma larga zona de influência que se estende pela contiguidade dos territórios do Rio Grande do Sul, Uruguai e parte da Argentina, permanecendo essencialmente circunscrita a essa área, enquanto o tango, por mais que tenha viajado até o Japão e pela Europa a ponto de fazer de Paris sua segunda pátria, jamais deixou de ter no estuário do Rio da Prata sua residência.

A despeito da particularidade da dinâmica cultural de cada um desses ritmos, um aspecto aparentemente comum que se sobressai é o de suas dinâmicas cumprirem um caminho de expansão, ou de contenção, que seguiu a linha da contiguidade espacial dos territórios em um momento que os meios técnicos de comunicação já teriam permitido ultrapassar essa barreira geográfica. De certa maneira, o *continuum* de seus espaços semióticos corresponde à contiguidade territorial de seus espaços geográficos, desenhando um mapa muito diverso daquele que o pop, o rock e a música eletrônica, com sua mixagem sonora, têm sido capazes de produzir ao descontextualizar os ritmos de seus territórios, tornando-os universais. Seriam alguns ritmos mais afeitos à territorialização e outros ao nomadismo? Carregariam alguns mais sotaques, enquanto outros falaria um idioma mais universal? Algumas pistas podem ser perseguidas na trajetória da formação do tango como espaço semiótico na medida em que buscou afirmar-se como um ‘idioma dos argentinos’, como ‘uma conversação’, um ‘modo de caminhar e sentir’ peculiar. Esse traço distintivo talvez possa ter contribuído tanto para sua sobrevivência como para seu exotismo, mas sua incapacidade de ultrapassar sua marcada territorialidade e seu anacronismo advém tanto da forte estruturação de sua memória como de sua linguagem rítmica, que se distancia dos padrões essencialmente afro-americanos – tanto os latinos como os anglo-saxões – que têm conduzido a sonoridade e os movimentos do corpo no mundo ocidental desde o século XX.

Embora contenha um forte acento latino na predileção por aspectos expressivos contidos na interpretação musical e no uso de um aparato dramático na dança e na voz, a sua vocação acústica e a escassez ou mesmo ausência de elementos percussivos em sua matriz rítmica, mais próxima da Europa do que da América, torna o tango estrangeiro tanto ao olhar

latino-americano como europeu quando estes imaginam encontrar ao sul da América uma estética luminosa, colorida e quente, e não sombria, grave e solene. A estética do tango contrasta não apenas com a sonoridade alucinante e catártica dos tambores, do *beat* eletrônico, mas também com o *groove* contido nos ritmos caribenhos, no gospel, no blues, no soul, no funk, no hip hop, em certo rock e nas versões mais suingadas do jazz. Sonoridades e ritmos facilmente cooptados pelo pop, com o qual o tango mantém estranhamento e distanciamento que lhe impelem a certo ostracismo. Não se acompanha o tango com as batidas das mãos, nem tanto com o golpe dos pés. Esse tempo atomizado não se encontra ausente, nem perdido, mas distendido na horizontalidade do caminhar. O tango precisa de espaço para a evolução dos movimentos do corpo e de silêncio para que seja escutado pelos ouvidos, não se prestando à audição em grandes estádios com sua multidão ruidosa. Por outro lado, tampouco o tango exige a mesma disciplina e a reverência exagerada das salas de concerto. Sua música serve à alma e ao corpo. Sua música é abismal, marcada pela diferença de andamento, pelo rubato, pelos ornamentos, pela expressividade da interpretação. Sua música é trágica e extemporânea.

A peculiaridade rítmica do tango gera um sentido territorial e anacrônico que não o credencia a atuar com o devido protagonismo nas atuais transformações estéticas que se operam nas culturas em âmbito global. Embora se possam outorgar méritos próprios ao tango pela qualidade semiótica de suas linguagens, esse reconhecimento não se produz a partir de si próprio senão através de uma autoridade que se encontra fora do seu sistema de cultura na medida em que não é capaz de criar critérios de julgamento próprios. Quando passa a refletir sobre si próprio, padece de um complexo de inferioridade que o imobiliza no sentido de expandir seu próprio potencial se não obtiver aquilo que julga como ‘visão legitimadora’. Ainda que se possa objetar que os sistemas de cultura não careçam de algo como uma consciência reflexiva para se expandir, não se confundindo com atribuições mais apropriadas ao logos, as escolhas desses sistemas demandam um dispositivo inteligente de seleção de informação que não teria como ser totalmente eficiente se se mantivesse dentro de uma concepção solipsista. Supõe-se, portanto, que os sistemas sejam abertos e façam escolhas e, como consequência, poder-se-á constatar com frequência que o sistema-tango irá campear uma visão legitimadora fora de si próprio, denunciando certa incapacidade crônica de auferir qualidade semiótica à evolução de sua linguagem sem que tenha de submeter-se ao crivo das culturas centrais. Pode-se até conjecturar que essa dependência esteja declinando com uma visão mais politizada dos músicos atuais, no entanto, a evolução de sua linguagem sempre dependeu em alguma medida da legitimação por uma inteligência que ainda vinha de fora.

1.4 – CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Em um momento que se julga de declínio político por se confundir a legitimidade dos aparelhos institucionais com a ação das linhas de força do poder, e em que a volatilidade do ciberespaço multiplica a enésima potência a velocidade das trocas informacionais, levando a um suposto fim das fronteiras, cabe perguntar: o que é o estrangeiro e qual o seu lugar na cultura? Da mesma forma, pode-se indagar se as eventuais descontinuidades na comunicação, provenientes dos hiatos entre codificações e decodificações, ou mesmo da margem de intraduzibilidade de certos códigos culturais, colocariam o estrangeiro em uma posição de exclusão ou inclusão à produção de sentido em um contexto em que a tradição parece tanto dissolver-se no excesso de informação e no hibridismo de linguagens, como resistir seja em seus fundamentalismos seja na defesa de uma geopolítica que recompõe constantemente cerrados limites entre o próprio e o alheio. Seria o estrangeiro, não substantivado e reduzido à figura do imigrante, do forasteiro, mas adjetivado e ampliado na forma de código estranho a um dado sistema de signos, um ruído, uma irritação, ou um elemento imprescindível ao processo comunicacional?

A problematização inicial surge dessa condição de ambiguidade do estrangeiro para então construir o *espaço semiótico do tango* como objeto de estudo a partir de um quadro teórico de referência que tanto norteia a pesquisa quanto é testado pelos seus resultados empíricos. A formulação teórica mais geral, que evidencia com maior clareza e explicita conceitualmente a construção desse objeto de pesquisa, consiste em *pensar a comunicação a partir das fronteiras*. Isso significa entender *a comunicação como um processo de tradução semiótica*, tomando emprestado o léxico e a gramática da semiótica da cultura, ou mais especificamente o modelo teórico do semioticista russo Iúri Lótman¹, que pensa a fronteira como lugar privilegiado para a produção de sentido na comunicação e para a propulsão de uma dinâmica cultural. Nesse processo de tradução semiótica, o *estrangeiro* emerge como conceito basal, pois permite refletir não apenas sobre a interação que se efetiva nas fronteiras entre os sistemas culturais como também sobre as tensões provocadas nessas passagens interculturais em que a ideologia de forças geopolíticas recobre os signos, reorientando o fluxo das semioses.

¹ Embora a grafia do nome seja acentuada em português, no caso de citações, seguiu-se a grafia utilizada pelas fontes de referência, de modo que, mesmo nas traduções para português, o nome possa aparecer sem acento, como em espanhol (Iuri Lotman). No caso das traduções para o inglês, a grafia utilizada é Yuri Lotman.

O conceito de *tradução semiótica* é utilizado para se referir às operações de transformação da informação de um meio a outro – de um contexto ou sistema cultural a outro – seja pelo código linguístico seja por um padrão cultural qualquer, podendo resultar inclusive na permanência do significado, mas sempre na modificação de seu sentido². Por sua vez, o conceito de *estrangeiro* é empregado no sentido de alheio [*ajeno*], estranho, ao se referir mais especificamente à condição espacial de fronteira na qual um signo pode ou não ser traduzido, refletindo seu grau de imprevisibilidade. Como resultado, a comunicação aparece como um fenômeno de passagem, como um agenciamento de sentido entre um meio e outro, em que o estrangeiro ocupa um lugar privilegiado por ser uma incógnita, um elemento estranho que tanto ameaça a integridade do sistema como compete para um ganho qualitativo. A premissa geral parte, portanto, da hipótese de que os *espaços semióticos* são constituídos por dois ou mais sistemas de signos em interação com determinados contextos, possibilitando a criação de um ambiente ou de uma espacialidade propriamente comunicacional, assim como da proposição que a dinâmica de um *sistema de cultura* ocorre na fronteira entre aquilo que lhe é próprio e aquilo que lhe é estrangeiro através de processos de *tradução*, ou *modelização da linguagem*, que podem também ser entendidos como *semioses*. Caso não houvesse essa dinâmica, comunicação e cultura estariam sujeitas à repetição daquilo que lhe é próprio e à intraduzibilidade absoluta daquilo que lhe é estrangeiro – como se supõe em sistemas isolados. Por outro lado, para que haja dinâmica, é preciso que haja certo grau de desordem ou de intraduzibilidade entre um sistema que busca se organizar e outro, para o qual as informações dispersas possam se constituir em padrões de conexões possíveis, tornando o que era antes estrangeiro em próprio ao dado sistema, condicionando comunicação e cultura no agenciamento de um espaço semiótico comum, ainda que tensionado por forças ideológicas.

Na apresentação da *semiosfera*³ – ou do *espaço semiótico* –, Lotman (1998, p.24) afirma que esta possui entre seus traços distintivos o *caráter delimitado* que demarca um espaço interior (propriamente semiótico) do exterior (alossemiótico), assegurado pela

² Como ainda será visto, um exemplo dessa distinção ocorre com o próprio *bandoneón* (instrumento), cujo significado da palavra pode ser definido e traduzido para a língua portuguesa sem dificuldades, mas que, no entanto, adquire um sentido muito próprio quando transladado para o espaço semiótico do tango.

³ O conceito de *semiosfera* apresenta uma proximidade semântica com outros conceitos como *espaço semiótico*, *cultura*, *sistema de cultura*, *texto de cultura*, *mente da cultura*, ou mesmo *Umwelt*. Todos esses conceitos compartilham do mesmo modelo estrutural de espaço, gerando certa ambiguidade que pode levar, por exemplo, a uma interpretação da semiosfera como uma grande cultura única, ainda que sujeita à tipificação em inúmeras “sub-semiosferas” ou “sub-culturas” pela sua irregularidade semiótica. Para evitar essa ambiguidade, por uma questão metodológica, no corpus desta tese, o vocábulo *semiosfera* tem sua menção restrita aos casos de citações ou referências a Lótmán, de modo que, nas demais oportunidades, seja dada preferência ao uso dos conceitos correlatos de *espaço semiótico* e de *sistema de cultura*, ou, dependendo das circunstâncias, *texto de cultura*.

formação de uma fronteira em que os textos que vêm de fora são traduzidos com um sentido próprio. Ainda segundo Lotman (1998, p.24), a despeito de apresentar uma “heterogeneidade” ou “*irregularidade semiótica*”, o caráter delimitado da semiosfera é estabelecido por certa “homogeneidade e individualidade” que lhe confere um espaço próprio, distinto daquilo que se encontra além de sua fronteira. Na estruturação interna da semiosfera, encontra-se um núcleo mais duro e uma periferia mais amorfa, denotando a irregularidade semiótica do sistema. “A irregularidade em um nível estrutural é complementada pela mistura dos níveis” (LOTMAN, 1998, p.30, tradução nossa) de modo que resulte dessa interação a dinâmica do sistema em que novas informações são continuamente processadas: na periferia, menos rígida, encontra-se menos resistência, possibilitando um desenvolvimento mais ágil de novas linguagens e textos, enquanto o núcleo, dominante, garante-lhe estruturalidade.

Se o que define um sistema é um conjunto de elementos interconectados de modo a formar um todo organizado, o que caracteriza um sistema cultural é que esses elementos possuam um valor semiótico. Supõe-se também que um sistema tenha um fechamento estrutural que lhe permita atribuir um caráter delimitado que é dado pela sua fronteira, separando o que lhe é interno do que lhe é externo. Essa configuração espacial dos sistemas, que se replica nos sistemas culturais, permite entender a fronteira como uma condição espacial e como uma dimensão epistemológica através da qual o que lhe é alheio, ou estrangeiro, possa vir a se tornar próprio. Todavia, essa condição espacial da fronteira não é um decalque borrado de uma identidade cultural, assim como sua epistemologia não se resume a um fator de tradução linguístico. Trata-se, diversamente, de uma espacialidade dinâmica e fluida na medida em que se considere um dado sistema de signos relacionando-se com o outro de modo intra ou intercultural, diacrônica ou sincronicamente, assim como a tradução de um sistema ao outro está circunscrita a quaisquer códigos e não apenas os linguísticos. Disto decorre a importância de entender o estrangeiro no espaço de suas relações semióticas, sempre sujeitas a tensões ideológicas que ocorrem a partir de suas fronteiras. O estrangeiro traduz, portanto, a condição de ambiguidade da fronteira. Por um lado, é refém da barreira linguística, dos padrões culturais e das relações assimétricas de poder que são engendradas pelas forças geopolíticas que se situam lado a lado das fronteiras, por outro lado, emerge como elemento privilegiado na produção de sentido dos espaços semióticos.

Com o objetivo de submeter essas hipóteses teóricas dentro de um quadro de análise que permita a construção de dados do objeto, surge a necessidade de contextualizá-lo em uma realidade histórica e geograficamente concreta para que se possa observá-lo, descrevê-lo e

interpretá-lo. A hipótese preliminar parte do pressuposto de que o tango deva ser entendido como um fenômeno cultural rio-platense, a partir do qual são produzidos textos de cultura em distintas linguagens que, por sua vez, evoluem em uma dinâmica própria ainda que mantendo a unidade de um espaço semiótico. Suposição que leva a uma problemática de pesquisa que consiste em entender qual é o grau de autonomia de cada linguagem e de que modo as fronteiras do espaço semiótico do tango estão condicionadas pelas fronteiras territoriais do contexto rio-platense e sujeitas às tensões ideológicas provenientes de interesses geopolíticos.

Considerando-se que na escolha do assunto reside a primeira operação metodológica da pesquisa, seria ainda importante elencar na eleição do espaço semiótico do tango como objeto de investigação um conjunto de inquietações que inclui desde a discussão sobre a dissolução das fronteiras territoriais mediante o fenômeno da globalização, do hibridismo de linguagens e de culturas, até os embates entre tradição e multiculturalismo que se inflacionam na contemporaneidade e situam a questão da tradução semiótica como dispositivo capilar para a compreensão da comunicação dentro de um escopo regional de uma latinidade. Há também motivações de cunho ideológico nessa escolha do assunto que procedem do interesse em contribuir com a promoção de intercâmbios com os países de proximidade linguística e cultural. Ainda que estes intercâmbios não se processem sem conflitos, tais aproximações representam inegavelmente o anseio em consolidar maior visibilidade aos estudos de comunicação latino-americanos que, para tanto, não devem prescindir da construção de objetos empíricos que traduzam sua realidade e suas contradições.

1.4.1 – A COMUNICAÇÃO COMO TRADUÇÃO SEMIÓTICA

As bases de entendimento da comunicação como um processo tradutório encontram-se nos autores ligados à semiótica da cultura, mais especificamente à Escola de Tártu-Moscou⁴, em que se destacam as obras de Iúri Lótman, além da contribuição de Mikhail Bakhtin e Roman Jakobson com os respectivos conceitos de texto e de recodificação. A noção de *recodificação* ou *dupla codificação* [*code-switching*] de Jakobson (1969) é esclarecedora para

⁴ “A Escola de Tártu-Moscou (ETM) se constituiu nos anos 60 na Universidade de Tártu, Estônia, como espaço de discussão entre pesquisadores que procuravam compreender o papel da linguagem na cultura” (MACHADO, 2003, p.26).

perceber que a comunicação não se restringe à possibilidade de reversibilidade que a invariância do código permite realizar nos processos de tradução ou no esquema codificação-decodificação, não se confundindo, portanto, com certas premissas da teoria da informação (SHANNON; WEAVER, 1964). Ainda que Jakobson situe o problema da tradução no plano da linguística, a influência do contexto na recuperação do valor semântico não é descartada.

Segundo Weaver, a análise da comunicação "clarificou de tal forma o ambiente que estamos agora prontos, quicá pela primeira vez, para uma teoria real do significado, e, particularmente, em condições de examinar um dos aspectos mais importantes, mas também mais difíceis, da questão do sentido, a saber, a influência do contexto". Os linguistas descobrem progressivamente como tratar as questões de sentido, e em especial a da relação entre significação geral e significação contextual, como tema intrinsecamente lingüístico e claramente distinto dos problemas ontológicos da denotação. (JAKOBSON, 1969, p.83).

A dupla codificação permite entender de que modo uma tradução semiótica é possível pela transformação de sentido que o código opera na sua passagem de um sistema de signos a outro – ou de um contexto a outro – em que, embora mantenha sua estrutura, adquire uma nova função, estabelecendo uma nova rede de interações e ampliando suas propriedades cognitivas para todo espectro de operações semióticas além do domínio lingüístico, contribuindo assim para a compreensão do espaço semiótico tal qual como Lótman o propõe.

Extraída de Bakhtin e apropriada por Lótman, a noção de *texto* opera como unidade de significação na comunicação, substituindo as concepções mais atomizadas do código, do signo, ou mesmo da linguagem – como sistema organizado de signos – no processo de tradução de mensagens. Para Bakhtin, o texto carrega o sentido dado por uma comunicação discursiva em que a língua apresenta as possibilidades das relações sociais que marcam a presença não só do autor do enunciado, mas do seu ouvinte e todos os demais que se fazem falar pelas palavras postas em diálogo.

As relações dos enunciados com a realidade concreta, com o sujeito real falante e com outros enunciados, relações que pela primeira vez tornam os enunciados verdadeiros ou falsos, belos, etc., nunca podem tornar-se objeto da linguística. [...] O enunciado pleno já não é uma unidade da língua (nem uma unidade do “fluxo da língua” ou “cadeia da fala”), mas uma unidade da comunicação discursiva, que não tem significado, mas *sentido*. (BAKHTIN, 2003, p.330, 322).

Lotman (1978, p.43) recupera os conceitos de texto e de dupla codificação para afirmar que “[...] no processo de transmissão da informação, se utiliza de facto, não um só, mas dois códigos: um código que nota a informação e outro que a decifra”. Não se trata apenas de entender a mensagem tal e qual foi codificada em sua fonte, mas da própria capacidade de gerar signos a partir de signos, textos a partir de textos, ou seja, da semiose como processo em que as dissonâncias, os hiatos comunicacionais, competem para enriquecer

a linguagem e promover a dinâmica cultural. Inserindo-se em mais de um sistema de signos, a tradução textual passa a ser também um processo intersemiótico em que as mensagens não são apenas decodificadas, mas recodificadas, transformadas e recriadas. Atuando ainda como um dispositivo intelectual, o texto condensa informação ao adquirir uma memória, atribuindo-se a competência imanente de operar, nos termos de Heráclito, como “logos que cresce por si mesmo” (LOTMAN, 1998, p.80, tradução nossa).

Diversamente dos códigos ou mesmo da linguagem, como sistema organizado de signos, o caráter distintivo do texto reside também no fato de que este não possa ser resumido a um potencial “texto único dos textos”, não sendo passível de ser “traduzido até o fim” como a linguagem verbal supostamente permitiria.

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); consequentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única (que, evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens). No entanto, o texto (à diferença da língua como sistema de meios) nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um potencial texto único dos textos. (BAKHTIN, 2003, p.311).

O texto, então, cumpre diversas funções em suas relações com o contexto cultural em que se move, ampliando o leque de possibilidades comunicativas para muito além de uma relação linear e binária. Possuindo vários estratos semioticamente heterogêneos que lhe conferem uma dinâmica cultural em nada restrita a uma codificação meramente linguística, o texto constitui-se em um “[...] complexo dispositivo que guarda vários códigos, sendo capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens [...]” (LOTMAN, 1998, p.82, tradução nossa).

Ao examinar as formas de comunicação e de textos disponíveis na cultura, Lotman (2000, p.12-15, tradução nossa) distingue dois tipos de circunstâncias: “as situações em que o objetivo do ato comunicativo é transmitir uma informação constante”; “as situações em que o objetivo do ato comunicativo é produzir informação nova”. No primeiro caso, há coincidência do código entre destinador e destinatário e o texto carrega um sentido prévio que é assegurado pela estrutura da língua de modo que sua tradução seja sempre possível dado o caráter reversível do código. “Do ponto de vista estrutural, o texto, sob este aspecto, é uma materialização da linguagem: tudo o que é irrelevante para a linguagem, é casual no texto e não pode ser portador de sentido” (LOTMAN, 2000, p.13, tradução nossa). No segundo caso, “[...] a possibilidade de produzir novos textos é determinada tanto por casualidades e enganos [...], como pela diferença e intraduzibilidade existente entre o código do texto inicial e o texto

em direção ao qual se realiza a recodificação” (LOTMAN, 2000, p.13-14, tradução nossa), permitindo a geração de novos textos e levando a comunicação a uma condição de certa imprevisibilidade e à irreversibilidade de tradução.

Se não há uma correspondência unívoca entre o código do texto inicial e o código de tradução (e, sem isso, usualmente não é possível a tradução), o texto que surge como resultado de tal transformação será previsível em certos aspectos, mas, ao mesmo tempo, será imprevisível. Os códigos não se apresentarão aqui como sistemas rígidos senão como complexas hierarquias, com a particularidade de que certos níveis dos mesmos devam ser comuns e formar conjuntos que se cruzem, mas em outros níveis aumenta a gama de intraduzibilidade [...]. Isto exclui a possibilidade de obter o texto inicial ao realizar a tradução inversa, no que constitui precisamente no mecanismo de criação de novos textos. (LOTMAN, 2000, p.14, tradução nossa).

Enquanto no primeiro caso, “[...] a comunicação é concebida como um sistema monolíngue (de um único canal), e o texto, como materialização de *uma única* linguagem”, no segundo,

[...] a condição mínima consiste na presença de *duas* linguagens, suficientemente próximas para que a tradução seja possível, e convenientemente distantes de modo que esta não resulte trivial; e o texto é uma formação multilíngue codificada muitas vezes, que dentro dos marcos de quaisquer das linguagens tomadas separadamente se revele apenas parcialmente. (LOTMAN, 2000, p.14, tradução nossa).

A primeira situação compreende não só o esquema linear da comunicação de Shannon e Weaver (1964) como também os textos discretos em que a estrutura da língua assume uma posição emblemática; enquanto a segunda situação abarca os textos culturais que comportam ao menos dois sistemas de signos e que, dada sua assimetria estrutural, possibilitam a criação de sentido na medida em que modelizam as informações percebidas a partir de diferentes ângulos, formando mesclas e uma topologia de estratos semióticos.

A primeira tendência considera a comunicação como um dispositivo de transmissão sobre um código único, no qual o sistema monolíngue produz mensagens que são expressão materializada desta linguagem. O código maquínico [*code machine*] se encaixa nesse modelo. A segunda tendência considera a comunicação como transformação de textos em textos, tal como no sistema de signos verbal. As mensagens, no primeiro caso, estão baseadas no processo de codificação-decodificação de um único código ao longo de dois polos: a emissão e a recepção. As mensagens, no segundo caso, reportam ao processo de semiose modelizando a informação em textos. Não se trata mais de um único código, mas de vários códigos em interação dando origem aos sistemas culturais. (MACHADO, 2011, p.91,92).

Ao se apresentar como unidade de significação na comunicação e supor, no mínimo, uma dupla codificação, o texto estaria inserido em ao menos um sistema de signos além da língua, possuindo diversos estratos em que se evidenciaria uma heterogeneidade semiótica capaz de “[...] entrar em complexas relações tanto com o contexto cultural circundante como com o público leitor [...]” (LOTMAN, 1998, p.80, tradução nossa). Desse modo, o texto possibilita a compreensão da comunicação e da cultura a partir do que Lótman (1979) chama de *mobilidade semântica*, permitindo o exercício de operações metodológicas de análise e

interpretação do objeto a partir de seus diversos estratos e camadas de valor semiótico. Por esse dispositivo de mobilidade semântica, um mesmo texto pode prover informações distintas a partir do contexto em que é analisado, colocando seu sentido sempre em perspectiva.

1.4.2 – CULTURA E ESPAÇO SEMIÓTICO: DUAS MATRIZES ESPACIAIS

A proposição de duas matrizes espaciais – *cultura* e *espaço semiótico* – não é uma exigência do quadro teórico proposto por Lótman em sua semiótica da cultura. Ao contrário, a dimensão territorial é descrita por ele apenas como uma configuração possível que a cultura – ou o espaço semiótico – assume sob certas circunstâncias. Lotman (1990, p.140, tradução nossa) considera essa possibilidade ao afirmar que “[...] quando a semiosfera envolve características de território, a fronteira é espacial no sentido literal”. No entanto, essa possibilidade não pode ser senão hipotética, pois se trata de matrizes espaciais distintas que não possuem nível de correspondência absoluto. Para Lótman, *semiosfera*, *espaço semiótico*, *sistema de cultura*, e *cultura* são termos correlatos que compreendem uma mesma matriz espacial que assume uma função eminentemente epistemológica, criando um ponto de inflexão com os pressupostos teóricos desta pesquisa que necessita fazer uma distinção entre cultura e espaço semiótico por acreditar que tais conceitos demandam duas matrizes espaciais.

O conceito de cultura possui uma forte carga semântica e uma acepção ontológica que decorre das recorrentes tentativas de atribuir-lhe uma determinação espaciotemporal através da qual se assentam sua delimitação geográfica – dada pela contiguidade territorial – e sua linearidade histórica – dada por sua genealogia e evolução –, ambas coordenadas que podem ser compreendidas a partir de uma ontologia cartesiana, tornando essas variáveis passíveis de mensuração. Sem essa distinção, torna-se aparentemente inviável sustentar a hipótese de que o estrangeiro esteja sujeito às tensões produzidas pelas forças geopolíticas que se situam nas fronteiras do espaço semiótico na medida em que essas forças não estão inscritas na mesma dimensão espaciotemporal *deste* sistema de cultura, mas na concepção ontológica da cultura.

A partir de uma ontologia cartesiana (DESCARTES, 1987) que contrapõe a imaterialidade do pensamento [*res cogitans*] à materialidade das substâncias [*res extensa*], pode-se dizer que à mensurabilidade do espaço físico interpõe-se a dimensão propriamente semiótica do espaço capaz de atravessar esses limites materiais, estabelecendo um regime de

continuidade dado por uma lógica de sentido que o pensamento realiza. Se o conceito de cultura parece estar contaminado pela ideia de contiguidade espacial que encontramos na concepção de território, o conceito de espaço semiótico adquire uma densidade propriamente semiótica na ideia de continuidade que, embora não se submeta às rígidas fronteiras do território, é tensionado em seus limites por forças geopolíticas na composição de sua forma. Assim como a concepção cartesiana de espaço mensurável é a que permite estabelecer as linhas de contiguidade que demarcam os limites de um território sem que haja possibilidade de sobreposição⁵, a concepção kantiana possibilita entender o caráter epistemológico que o espaço adquire como condição do pensamento e, por decorrência, dos próprios objetos ou fenômenos. Dentro de sua *estética transcendental*, o espaço (como o tempo) surge como forma *a priori* do sensível, ou como condição de possibilidade do conhecimento, subvertendo a ontologia cartesiana e a física newtoniana que o tomavam como mera extensão, e abrindo horizontes para a compreensão do sistema de cultura como um *continuum* de valor propriamente semiótico.

O ponto mais instigante da explanação kantiana acerca do espaço é que ele não é uma propriedade dos objetos ou dos fenômenos, mas, ao contrário, sua condição de possibilidade enquanto uma “[...] representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas” (KANT, 2001, p. 90), ou *a posteriori*. Diversamente de um conceito, que não pode abarcar uma infinidade de representações, o espaço, como *intuição a priori*, encerra *em si* uma infinidade de representações, “[...] pois todas as partes do espaço existem simultaneamente no espaço infinito” (KANT, 2001, p.92). Essa característica de

⁵ Essa concepção de espaço mensurável, ainda que não explicitamente, atravessa todas as ciências humanas e sociais, e não seria diferente com a geografia que a estende às relações políticas e de poder, após abandonar sua perspectiva meramente descritiva da paisagem. De Friedrich Ratzel a Paul Vidal de la Blache, seguindo com Claude Raffestin (1993) e Jean Gottman (1973), apesar das divergentes escolas e tendências do pensamento geográfico que representam, um elemento comum pode ser encontrado na adoção de uma mesma concepção ontológica de espaço que, invariavelmente, suscita uma investigação acerca das relações entre território e poder, e onde, não raramente, encontra-se uma coincidência entre Estado, política e território que se origina na modernidade como forma inclusive de legitimar os anseios de um modo de produção mercantilista na formação dos Estados-nações. Uma linhagem contemporânea da geografia tem contribuído para não mais conceber o espaço como mero continente sobre o qual um conteúdo histórico se depositava, atribuindo-lhe uma qualidade propriamente semiótica, principalmente a partir de uma geografia crítica que tem em Henri Lefebvre uma referência quando coloca a luta de classes dentro de uma produção social do espaço (SOJA, 1993, p.116), em que este deixa então de ser uma espécie de resultado material das relações sociais de produção, ou de superestrutura do sistema capitalista, e passa a ser um elemento imanente à produção e reprodução social e econômica, trazendo o espaço *para dentro* dos processos de produção de significação da realidade, afastando-o de uma ontologia cartesiana, que o pressupunha como mera exterioridade, e possibilitando concebê-lo em sua dimensão propriamente semiótica. Não obstante estes esforços, essa ontologia cartesiana ocupa ainda um lugar privilegiado na materialização do espaço e na formação do Estado ou de quaisquer outras formas em que o poder político se manifeste territorialmente no sentido de organizar e hierarquizar os recursos semióticos que ocorrem nos processos comunicacionais, de modo que o conceito de território ainda cumpra o objetivo de servir de conceito fundador para se pensar em uma tipologia da cultura.

indivisibilidade de um espaço infinito, que só existe como possibilidade de existência dos fenômenos e de representação dos objetos que se dispõem de forma finita e contígua no espaço, é o que motiva a pensar o espaço semiótico a partir dessa formulação kantiana. Formulação que serve de inspiração – e não fundamentação – ao quadro teórico desta tese, pois, em Kant, o espaço ocupa um lugar dentro de sua filosofia transcendental que evidentemente não encontra a mesma correspondência na terminologia de autores da semiótica russa, embora também lhes sirva de referência⁶.

Essa qualidade plástica do espaço kantiano em contraposição à concepção estruturada do espaço cartesiano é o que permite supor a coexistência de diversas matrizes espaciais e agrupá-las em duas grandes vertentes ou tendências: a da contiguidade territorial, cuja homogeneidade e mensurabilidade do espaço são apropriadas pelas forças geopolíticas; e a da continuidade do espaço semiótico que, a despeito de seu caráter delimitado, é heterogêneo e estratificado em função de sua irregularidade semiótica. Essa suposição da coexistência de diversas matrizes espaciais é reiterada pelas formulações da teoria da física e da matemática ao admitirem uma pluralidade de geometrias.

A partir da análise da obra de Reichenbach, Merleau-Ponty (2000, p.165-169) afirma que “não há experiência da geometria pura na qual possamos apreender a estrutura do espaço”, o que colocaria em dúvida a ideia de uma natureza em si do espaço. “A parte que compete à estrutura do espaço e à física do meio só pode ser estabelecida por um espírito que conhece o espaço a partir do exterior”, o que implicaria na admissão de um *kosmos théoros* [contemplador do mundo]. O espaço então não seria então nem euclidiano, nem riemaniano. (MASELLA, 2007, p.45).⁷

Assim como a geometria euclidiana não seria nem falsa nem verdadeira, mas apenas possível enquanto um aspecto do espaço que adquire a pequenas distâncias, o espaço riemaniano, que admite a ciência relativista de Einstein, não seria exatamente real, mas objetivo, na medida em que “[...] permite integrar melhor os resultados da física moderna que o espaço euclidiano”. Nesse caso, “pode-se falar, portanto, de um espaço fechado, de tal sorte que ao percorrê-lo se retorna ao mesmo lugar”, o que tornaria a sua “[...] verificação experimental relativa”. De todo modo, “[...] os resultados da teoria da relatividade, se confirmam a objetividade do espaço riemaniano, não nos autorizam a dizer que o espaço é riemaniano”, de modo que “[...] a ideia do espaço fechado não deve ser considerada como retorno a uma tese finista e como

⁶ Ademais, como *intuição a priori*, a rigor, o espaço kantiano não deve ser entendido como propriamente semiótico senão como condição de possibilidade das semioses ou mesmo da semiosfera, já que do caráter metafísico desse *a priori* possam advir incômodas implicações.

⁷ Cf. A investigação sobre o caráter epistemológico do espaço foi objeto da dissertação de mestrado: *O espaço como matriz epistemológica na comunicação*. (MASELLA, 2007).

uma superação do relativismo kantiano mas, ao contrário, como sua plena realização (tal é a posição de Brunschvicg)” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.167).

A admissão de duas geometrias corresponde a da coexistência de duas matrizes espaciais e a relevância epistemológica do observador no processo de legitimação de uma ou outra ‘natureza do espaço’. Se as fronteiras dos territórios delimitados por forças geopolíticas assentam-se em uma dimensão determinada por coordenadas espaciotemporais cartesianas, as fronteiras dos espaços semióticos jamais coincidem com essas coordenadas – estão sempre aquém ou além –, visto que se colocam sempre em perspectiva a partir de um observador. A determinação das fronteiras de um espaço depende basicamente do ponto de vista que assume o observador nesse contexto. Se no contexto do espaço semiótico essas fronteiras mostram-se móveis e adquirem uma função eminentemente epistemológica separando um sistema de cultura de um fundo de não cultura, no contexto das ciências sociais⁸, a fronteira emerge antes como resultado de forças geopolíticas que organizam as relações positivas de poder em torno de uma matriz espacial fundamentada na ideia de território. Nesse caso, a suposição é de que, antes de ocupar um lugar central nas formas institucionalizadas e hierarquizadas de domínio político, o poder funcione como um dispositivo imanente às relações de forças que se espalham por toda estrutura social, ao qual se atribui uma positividade que teria como objetivo a produção do próprio real (FOUCAULT, 1979). Ainda é possível considerar uma terceira concepção de cultura, herdeira direta de uma tradição filosofia, que se constitui a partir de um dispositivo epistemológico. Consiste na separação que o logos opera entre um interior (a consciência) e um exterior (a natureza) para que este possa ser normatizado – e transformado – por aquele, possibilitando a emergência de *uma* cultura na medida em que resulta da ação de *um* logos⁹.

Essas visões de cultura, embora distintas em várias instâncias, não são excludentes. Todas pressupõem uma matriz espaciotemporal a partir da qual se constrói uma realidade e atribui-se sentido aos fenômenos. O objetivo de aqui mencioná-las deve-se primeiramente ao

⁸ Por ciências sociais, entende-se aqui um campo que inclui a sociologia, a antropologia, a história, a geografia humana, a economia, a comunicação e outras ‘ciências sociais aplicadas’.

⁹ *Uma* cultura tal como pressupõe o conceito hegeliano de logos que se move dialeticamente entre uma interioridade e uma exterioridade, também traduzindo de certa forma o que é estrangeiro em próprio, e que se confunde com o conceito alemão de *Bildung*. Acerca dessa semelhança, pode-se observar os termos pelos quais Antoine Berman (2002, p.79), define esse conceito: “*Bildung* significa geralmente ‘cultura’ e pode ser considerada como variante erudita da palavra *Kultur*, de origem latina. Mas, para a família lexical à qual pertence [*Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade, ‘formabilidade’, etc.], esse termo significa muito mais e se aplica a muitos outros registros: assim, pode-se falar da *Bildung* de uma obra de arte, de seu grau de ‘formação’. Da mesma maneira, *Bildung* tem uma fortíssima conotação pedagógica e educativa: o processo de formação”.

recurso metodológico de distinguir semanticamente o conceito de *espaço semiótico* ou de *sistema de cultura* das demais acepções de cultura, implicando na utilização preferencial desses termos ao invés de simplesmente *cultura* na análise do objeto empírico no corpus da pesquisa. No entanto, há outro motivo que reside na suposição de que a tipificação da cultura sobre uma base territorial não se constitui apenas em uma das configurações possíveis que o espaço semiótico pode assumir como resultante da ação de forças geopolíticas, mas também em uma condição espaciotemporal a que todo mecanismo semiótico da cultura encontra-se sujeito porquanto a ontologia cartesiana ainda sirva de padrão às matrizes espaciotemporais ocidentais. Não obstante a emergência do ciberespaço, ainda hoje seria pertinente admitir a hipótese de que toda cultura possa ser primariamente enquadrada geográfica e historicamente. Lótman (1979, p.31-41) não afiança essa hipótese exatamente nesses termos, mas atribui um regime de dominância à dimensão histórica que produziria um código cultural capaz de fornecer a estrutura de sentido aos textos de cultura por melhor expressar a hierarquização dos valores semióticos de um determinado contexto.

Finalmente, cumpre notar que todo texto cultural no nível da fala (da realidade empírica), pelo visto constitui, inevitavelmente, não a encarnação de um código qualquer, mas a unificação de diversos sistemas. Consequentemente, nenhum código, por mais hierarquicamente complexo que tenha sido ele construído, pode decifrar, de modo adequado, tudo o que foi realmente dado no nível da fala do texto cultural. Deste modo, o código da época não é cifra única, mas a predominante. Ele domina e, decifrando alguns textos principais, somente até certo ponto organiza os outros. Disso se depreende que os códigos complementares podem diferir profundamente do dominante pelos princípios estruturais, mas devem ser compatíveis com ele, devem submeter-se a pré-regulação semelhante. (LOTMAN, 1979, p.35, grifo nosso).

Ao admitir a variável histórica como um código predominante, Lótman dá margem a conceber outra matriz temporal além daquela que um sistema cultural é capaz de autogerar. Ademais, ao tomar uma época como principal critério para tipificar uma cultura, incide em certa visão logocêntrica que coloca o discurso (a palavra) racional como motor da história, atenuando o fato de que essa estrutura de sentido histórico, que desempenha um papel de dominância, seja produzida a partir de um lugar. Nesse caso, falar em uma estrutura medieval ou renascentista¹⁰ apenas adquire sentido dentro de um contexto geográfico (territorial) onde esses eventos exerceram uma dominância semiótica, mantendo níveis hierárquicos distintos

¹⁰ Ao se falar, por exemplo, em uma estrutura medieval ou renascentista (LÓTMAN, 1979, p.36), está-se a supor não apenas um momento histórico, mas uma delimitação geográfica onde esses eventos fazem sentido e que, apenas fica subentendida como se fosse óbvia. Toma-se a história como se fosse uma sucessão de eventos cujo valor semiótico, mesmo considerando-se a alternância na dominância de um determinado padrão cultural, aparece como universal, quando, na verdade, apenas faz sentido dentro de um contexto geográfico. Ou seja, uma estrutura medieval ou renascentista faz basicamente sentido para o contexto europeu, de modo que não se possa reduzir o caráter tipificador de uma cultura apenas à variável histórica, mas também geográfica.

conforme a localização em que foram inscritos. Omitir a variável espacial (territorial) na conformação de uma cultura leva ao consentimento de uma só história, comprometendo a perspectiva pluralista em que se insere a própria semiótica da cultura.

Todas as culturas resultam de flutuações, de empréstimos, de miscigenações, que não pararam de acontecer, embora em ritmos diferentes, desde a origem dos tempos. Todas são pluriculturais pelo seu modo de formação. Cada sociedade elaborou, no correr dos séculos, uma síntese original. E a essa síntese, que constitui sua cultura em determinado momento, elas se apegam mais ou menos rigidamente. Quem pode negar que hoje existe uma cultura japonesa, uma cultura americana, mesmo levando-se em conta as diferenças internas? Não existe país que seja, mais do que os Estados Unidos, produto de uma miscigenação, e, no entanto, existe um *American way of life*, a que todos os habitantes do país são apegados, seja qual for sua origem étnica. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p.216).

O que sugere Lévi-Strauss é certa coincidência – como assinalara Lotman (1990, p.140; 1996, p.27) – entre as fronteiras do espaço semiótico (*American way of life*) e do território (Estados Unidos), na medida em que este compreenda em sua dimensão geopolítica o universo semiótico daquele, servindo para configurar uma tipologia cultural. No entanto, o *American way of life* tanto excede a delimitação territorial dos Estados Unidos, como é possível encontrar no interior desse país formas de hierarquização de valores semióticos muito distintos desse modelo, porque a geopolítica – assim como a história – não determina, mas apenas tensiona os espaços semióticos na busca de um padrão estável que possibilite sua tipificação.

Distinguir cultura de espaço semiótico torna-se, portanto, um recurso metodológico desta pesquisa para que não se confundam as determinações geopolíticas e históricas de cunho eminentemente ideológico com os sistemas de signos que compõem um dado espaço semiótico. Trata-se de um recurso até certo ponto artificial na medida em que a organização dos signos em linguagens no plano empírico dos acontecimentos já pode pressupor¹¹ a ação dessas linhas de força, mas eficiente desde que se queira separar o caráter propriamente epistemológico do mecanismo semiótico da cultura de uma ontologia que busca suas bases em coordenadas spatiotemporais fixas.

¹¹ Na medida em que o mecanismo semiótico da comunicação e da cultura, que explicita o funcionamento da semiosfera, não se encontra descrito por Lótman em sua totalidade e complexidade, não se pode avaliar o quanto este recurso de operar com duas matrizes espaciais na análise dos sistemas de cultura seja uma hipótese teórica incompatível com os pressupostos do semioticista russo. De todo modo, especificamente ao longo da análise do tango como espaço semiótico, tanto a distinção entre cultura e espaço semiótico como a proposição hipotética de duas matrizes espaciais são mantidas, ainda que a compreensão do sentido exato do conceito de cultura dependa do contexto em que estiver sendo utilizado.

1.4.3 – O MECANISMO SEMIÓTICO DA COMUNICAÇÃO E DA CULTURA¹²

O *estrangeiro* desempenha uma função fundamental no mecanismo semiótico da comunicação e da cultura na medida em que representa a possibilidade que uma informação nova seja inserida a um dado sistema através de um processo de *tradução semiótica* que ocorre em suas fronteiras. Supõe-se que uma informação nova contenha não apenas um grau de *imprevisibilidade* que evita a tendência à redundância nos sistemas, como de *estranhamento*, ou de *intraduzibilidade*, que gera um ganho qualitativo ao processo cognitivo ao redirecionar os fluxos comunicacionais no interior do sistema. Há uma dimensão estética e metafórica no conceito de estrangeiro que poderia ser derivada de Chklovski (1999) ao falar da arte como um processo de estranhamento e singularização, e não mero reconhecimento do objeto. O estranhamento seria essa capacidade de manter uma relação de distância na proximidade e o seu contrário, como um mecanismo bilíngue de tradução do externo ao interno e vice-versa. Essa cartografia movente, definida pela fluidez dos espaços semióticos, torna o estrangeiro igualmente um lugar móvel nos sistemas culturais, capaz de gerar sentido a partir das discontinuidades da comunicação, da intraduzibilidade entre linguagens e sistemas de signos diversos. Ocupando a fronteira entre espaços semióticos, o *lugar estrangeiro* possui, portanto, um duplo pertencimento, não se constituindo, contudo, em uma mera intersecção de signos provenientes do encontro entre dois sistemas, mas na realização de um processo tradutório entre os mesmos.

Uma informação estranha à memória do sistema, aos habituais padrões de compreensão da realidade, ocasiona um curto-circuito, uma discontinuidade que força as operações cognitivas a uma reorganização interna dos seus estratos semióticos para que a tradução seja possível, fato que não ocorreria na mesma proporção em uma mudança gradual de padrões. Esse hiato comunicacional, causado pela presença do estranho, do estrangeiro, na fronteira entre os sistemas de cultura, aproxima-se da concepção que Lótman (1999) chama de *processo explosivo*¹³ e que assegura inovação à dinâmica cultural tanto em seu eixo

¹² Tomando-se em consideração os argumentos anteriormente expostos, que justamente procuravam diferenciar ‘cultura’ de ‘espaço semiótico’, o correto seria dizer ‘o mecanismo semiótico da comunicação e do espaço semiótico (ou dos sistemas de cultura)’, no entanto, preferiu-se manter nessa introdução teórica a terminologia original que Lótman e Uspenskii (1981) utilizaram em seu texto *Sobre o mecanismo semiótico da cultura*.

¹³ Ao lado do *processo gradual*, o *processo explosivo* constitui-se em um dos mecanismos semióticos da comunicação e da cultura. Na medida em que está ligado à introdução de informação nova ao sistema, a despeito de seu grau de imprevisibilidade e de intraduzibilidade, o processo explosivo estabelece um vínculo direto com a função epistemológica que desempenha o estrangeiro nesse mecanismo, o qual é detalhado em seguida.

diacrônico como sincrônico de análise. Esse processo explosivo não se constitui, contudo, na única possibilidade de dinâmica do sistema. Enquanto os processos explosivos asseguram a inovação, os graduais permitem a continuidade; e ambos podem interagir nos diversos estratos semióticos que se desenvolvem em velocidades diferentes no interior da semiosfera (LOTMAN, 1999).

A função epistemológica do estrangeiro na comunicação e na cultura encontra-se diretamente vinculada à compreensão do mecanismo tradutor que a fronteira desempenha na semiosfera. Basicamente, Lotman (1996, p.24-30) caracteriza a semiosfera por certos traços distintivos como o seu “caráter delimitado” que está vinculado a certa “homogeneidade e individualidade semióticas”, ainda que estes aspectos ou conceitos dependam do sistema de descrição, ou seja, do ponto de vista do observador. Esse caráter delimitado é assegurado pela existência de uma fronteira que tanto demarca um espaço interno, semiotizado, de um espaço externo, não-semiotizado, como permite a dinâmica dos processos de tradução na passagem dos textos que se encontram fora para dentro desse espaço.

Assim como na matemática chama-se fronteira a um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e exterior, a fronteira semiótica é a soma dos tradutores-filtros-bilíngues, através dos quais um texto é traduzido para outra linguagem (ou linguagens) que se encontram *fora* de uma dada semiosfera. (LOTMAN, 1998, p.24, tradução nossa).

Trata-se de um sistema fechado com relação a um ‘fora’, mas que, através de suas fronteiras, permite ‘entrar em diálogo’ com esse exterior, de modo que “[...] para que estes adquiram realidade para ela, torna-se indispensável traduzi-los a uma das linguagens de seu espaço interno ou semiotizar os dados não-semióticos.” (LOTMAN, 1996, p.24, tradução nossa).

Essa dupla e antagônica característica da semiosfera permite que se tracem fronteiras inter e intraculturais, tornando a relação dentro e fora, interior e exterior, sempre uma visão perspectivista dado o isomorfismo da estrutura espacial: “são ao mesmo tempo parte e semelhantes ao todo”. Essa similaridade na estruturação do espaço, a despeito de suas múltiplas formas de configuração, permite que as traduções por semelhança ocorram por eixos verticais de hierarquia (isomorfismo vertical), gerando um aumento quantitativo de mensagens (LOTMAN, 1998, p.32). Trata-se de uma operação mais elementar que não traz um ganho qualitativo considerável ao sistema como sobrevém na produção de textos novos em que não ocorre uma simples transmissão de informação, mas um conjunto de relações não apenas de semelhança – como na reflexão de um espelho –, mas também de diferença, que permite inclusive gerar um processo explosivo. Pode-se imaginar essa situação através de um

diagrama em que as subestruturas dispostas em um eixo horizontal não apresentam necessariamente isomorfia entre si – na medida em que se constituam inclusive em linguagens distintas –, mas em relação a um terceiro elemento que se encontra num nível mais alto do sistema, proporcionando uma isomorfia com relação ao contexto que lhe é exterior a partir do qual traduz a informação respectivamente a sua própria linguagem (LOTMAN, 1998, p.32).

A partir de uma semiosfera, o que está dentro ou fora depende do ponto de referência, ou do contexto em que se observam essas operações de tradução o que faz da fronteira uma dobra em que códigos ou textos de espaços semióticos distintos compartilhem de um mesmo lugar de passagem onde ocorrem as semioses. Pode-se dizer que a fronteira é o lugar de *equiprobabilidade* de um sistema inicial (ECO, 2001) em que os textos que “vêm de fora” ainda não foram propriamente codificados, não pertencendo a um sistema de probabilidades que poderiam ser previstas e contabilizadas. Essa situação de ambiguidade e imprevisibilidade da fronteira é o que marca justamente a condição do estrangeiro: algo que pode ou não ser traduzido. Não se encontrando a priori em lugar nenhum e por toda parte, a fronteira é um dispositivo epistemológico e móvel que surge a partir da organização interna de um espaço semiótico em contraposição a uma desorganização que se torna então externa a esse espaço construído, permitindo formar múltiplos estratos que lhe asseguram uma irregularidade.

Dada a heterogeneidade do sistema, a possibilidade de comunicação não se restringe à identidade entre os códigos postos em relação, mas amplia-se no horizonte da tradução entre padrões de conexão de diferentes sistemas de cultura. Traduzir implica, portanto, não apenas em decodificar um código, mas em modificar sua função a partir da mudança de contexto. A partir de uma semiosfera, as possibilidades de comunicação ampliam-se com os processos de tradução não se limitando ao código verbal, mas multiplicando-se na plasticidade que as distintas linguagens podem gerar ao se transladarem de um contexto ao outro, tanto no eixo sincrônico como diacrônico, e cujo ponto de partida é arbitrário na medida em que dependa de um interpretante que não é nem emissor nem destinatário de nenhuma mensagem, mas apenas organiza os fluxos entre os sistemas, não havendo um centro, a partir do qual o trabalho da consciência possa regredir a uma realidade absoluta.

Além da função tradutória da fronteira, resta examinar o que aciona o dispositivo propulsor dessa dinâmica ou “[...] quando e em que condições um texto ‘estrangeiro’ é necessário para o desenvolvimento do próprio, ou – o que é o mesmo –, quando o contato com outro ‘eu’ constitui uma condição necessária para o desenvolvimento criador de ‘minha’ consciência” (LOTMAN, 1998, p.64, tradução nossa). Em suas relações complexas com o

contexto cultural, Lotman (1998, p.80, tradução nossa) sugere que esse dispositivo inteligente esteja relacionado com a memória ao alegar que o texto, “[...] mostrando a capacidade de condensar informação adquire memória. Ao mesmo tempo, mostra a qualidade que Heráclito definiu como ‘logos que cresce por si mesmo’”, ainda que lembre que esse logos “[...] não pressupõe isolamento, senão que o exclui” (LOTMAN, 2000, p.16, tradução nossa), alavancando a noção de consciência do plano individual para o coletivo e cultural.

Além de sugerir uma proximidade com uma compreensão autopoietica de um logos expansivo, a proposição de Lótman parece privilegiar o fato de que “[...] o movimento natural da cultura é no sentido da abundância e não da economia” (MACHADO, 2011, p.98, tradução nossa), criando as condições necessárias para que se assente uma pluralidade de sistemas culturais e, por conseguinte, evitando a possibilidade de uma cultura única ou que tenda ao universal.

Em primeiro lugar na base de todas as definições está o convencimento de que a cultura *possui traços distintivos*. [...] dela deriva a afirmação de que a cultura nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com uma determinada organização. Nunca engloba o *todo*, até o ponto de formar um nível com consistência própria. A cultura só se concebe como uma parte, como uma área fechada sobre o fundo de não-cultura. O carácter da contraposição variará: a não-cultura pode aparecer como uma coisa estranha a uma religião determinada, a um saber determinado, a um determinado tipo de vida e de comportamento, mas a cultura precisará sempre de uma contraposição semelhante. Em segundo lugar, toda a variedade das demarcações existentes entre cultura e não-cultura reduz-se em essência a que, sobre o fundo de não-cultura, a cultura intervém como um *sistema de signos*. (LÓTMAN; USPENSKII, 1981, p.37-38, grifo nosso).

Na organização sistêmica que Lótman constrói não se concebe o caráter absoluto senão relativo da cultura que apenas adquire positividade quando observado a partir de si próprio. A suposição de que haja apenas *uma* cultura positiva – porquanto o que se encontra fora de sua abrangência seja mera negatividade – é apenas um efeito de uma decisão metodológica que permite delimitar e tipificar entre um sistema de cultura em detrimento de outros que aparecem como um *fundo de não-cultura*. Por um lado, se essa concepção da cultura como um espaço semiótico assegura as condições necessárias – ainda que hipotéticas – para que haja uma diversidade de culturas ao sonegar a proposição de uma lógica única à dinâmica da cultura, paradoxalmente impede que se atribua uma positividade sincrônica a essa pluralidade de culturas. No esquema sistêmico proposto por Lótman, a única matriz espaciotemporal admissível é a epistemológica. A admissão de uma concepção ontológica de cultura estabilizada por coordenadas espaciotemporais como proposto pelo sistema cartesiano somente seria possível pela observância de um padrão dominante dado por uma determinada coordenada espaciotemporal, no entanto, dentro de um sistema autorreferencial como

proposto por Lótman, a eleição de uma variável representaria apenas um metanível descritivo dentro do sistema, não satisfazendo às condições de uma ontologia que entende o tempo e o espaço como funções invariantes de valores absolutos.

Se a semiosfera é um espaço semiótico no qual a cultura está imersa, um espaço que é anterior mesmo ao espaço que ele cria, se os espaços que ele cria são também semiosferas, nós chegamos a um paradoxo, pois o que mais pode ser a semiosfera no qual a cultura está imersa senão uma esfera cultural? Como pode a semiosfera ser tanto o espaço que cria cultura e o próprio espaço cultural? Como pode a cultura preceder a linguagem, quando a linguagem é definida como cultura? O tipo de paradoxo com o qual nos deparamos neste ponto não necessariamente implica auto-contradição; é bem conhecido na teoria dos sistemas auto-referenciais. A descrição da semiosfera realizada por Lotman é uma descrição de um sistema auto-referencial. É uma descrição coerente da cultura no estágio em que cultura cria e é criada pela cultura. (NÖTH, 2007, p.92).

Ao atribuir homomorfismo à estrutura espacial e ao trabalhá-la a partir de uma única matriz epistemológica, a fronteira cumpriria com a função de expansão do sistema ao produzir novos textos, contribuindo com abundância, no entanto, faltaria ainda considerar a hipótese da inclusão de um dispositivo que justificasse a organização e hierarquização desses textos segundo critérios que não fossem apenas randômicos, possibilitando compreender, por exemplo, as contradições que surgem quando se fixa a cultura no seu plano empírico em que as apropriações ideológicas, imanentes à própria produção semiótica, pudessem justificar o direcionamento de certas escolhas desse dispositivo inteligente do sistema na hierarquização dos estratos semióticos e ainda explicar os ocasionais fechamentos da fronteira que implicam a intraduzibilidade absoluta do estrangeiro. O que justifica que metáforas espaciais como centro e periferia, alto e baixo, tornem-se assimétricas ao opor valores culturais, somente pode ser explicado a partir de representações sociais que lhe impõem uma função semântica, que, por sua vez, não se concretizaria sem que houvesse condições mínimas de estabilidade das coordenadas espaciotemporais, de modo que se torne válido considerar a hipótese de que o espaço semiótico esteja submetido ao menos a duas matrizes espaciotemporais irreduzíveis uma a outra. Mesmo que não se admita especificamente essa hipótese, torna-se necessário explicar como a diversidade possa surgir da abundância para além do resultado de um mero cálculo probabilístico e como, sob certas circunstâncias, a fronteira comporta-se de modo ‘hostil’ ao estrangeiro, impedindo que uma tradução efetivamente ocorra.

Essa problemática da pesquisa levanta algumas hipóteses a partir da interpretação do próprio quadro teórico que Lótman fornece. Primeiramente, torna-se necessário diferenciar abundância de diversidade. Em certo sentido, como no caso de um conjunto limitado de elementos dentro de um sistema, a abundância contrapõe-se à diversidade. Essa distinção

pode ser transposta para a correlação entre abundância-isomorfismo vertical e diversidade-isomorfismo horizontal a partir da exposição que Lotman (1998, p.32) faz do mecanismo de produção e estratificação de textos. Porém, o que não aparece explícito – mas, apenas sujeito à interpretação – em Lótman é a admissão da ingerência de um dispositivo econômico que oriente as escolhas do sistema segundo a identidade de determinados padrões culturais e que, paradoxalmente, esse critério ideológico – sob certas condições – possa suscitar diversidade. Paradoxo também observável no outro extremo dessa hipótese, quando se admite que a comunicação excessiva possa levar o sistema à homogeneização pela redundância.

Dentro do quadro teórico proposto por Lótman, pode-se especular que a orientação das escolhas atenda a dois dispositivos de regulação do fluxo de informações: a fronteira e a memória. A função da fronteira é traduzir os textos que se encontram fora do espaço semiótico, implicando em um processo seletivo, mas também opera em relações internas ao sistema – em subsistemas – atuando em uma posição sempre periférica a um centro; enquanto a função da memória é tanto de conservar o nível estrutural do sistema, ou seja, o armazenamento da informação, contrapondo-se à maior entropia que ocorre nas fronteiras, como de formar e hierarquizar os estratos semióticos, ocupando sempre uma posição central. A concepção sistêmica das funções semióticas pode tanto ser expressa pelo mecanismo de duplicação do espaço, como pela assimetria (contradição estrutural) do dispositivo pensante da cultura. Parte-se do princípio que os sistemas sejam fechados (estruturados) em sua codificação (verbal, visual, sonora, etc.), mas abertos em suas relações com seu contexto mais imediato (outro sistema de signos ou o ambiente), dependendo do nível de análise que se faça.

Na base do dispositivo pensante encontra-se uma contradição estrutural: o dispositivo capaz de produzir uma nova informação deve ser único e duplo ao mesmo tempo. Isto significa que cada uma de suas duas subestruturas binárias deve ser tanto um todo como parte de um todo. O modelo ideal passa a ser triádico, em que cada todo é parte de um todo de um nível mais elevado, e cada parte é um todo em um nível mais baixo. O crescimento do mecanismo não se alcança agregando-lhe novas ligações através de um processo de acumulação, mas inserindo-o – desde cima – na unidade dos níveis superiores como uma de suas partes, e – desde baixo – convertendo suas partes em estruturas imanentes que funcionam com independência em seu próprio nível e que se descompõem, por sua vez, em subestruturas organizadas de modo imanente e que funcionam com autonomia. A capacidade de uma parte operar em qualquer nível como um todo e de qualquer todo funcionar como uma parte cria uma alta concentração de informação e reservas inesgotáveis de formação de novos sentidos. (LOTMAN, 2000, p.19-20 tradução nossa).

O que estabelece o limite entre um sistema (ou subsistema) e outro são os padrões que delimitam o espaço daquilo que lhe é próprio e aquilo que lhe é estrangeiro, e o que instala a dinâmica entre os sistemas é a possibilidade de modelização desses padrões, garantindo sua tradução mesmo na perspectiva da intraduzibilidade.

Com relação ao mecanismo de duplicação do espaço, Lotman (1998, p.84, tradução nossa) afirma que: “Para que um dado sistema seja capaz de satisfazer a amplas funções semióticas, deve ter um mecanismo de duplicação (mais precisamente, a multiplicação reiterada) do objeto que constitui seu significado”, de modo que o mundo se divida em um espaço que lhe é próprio, ou semiotizado, e um espaço que lhe é estrangeiro, ou não semiotizado, para os padrões daquele espaço. Trata-se de uma função epistemológica e metodológica do espaço na medida em que aquilo que é próprio e aquilo que é estrangeiro encontram-se sempre em perspectiva. O que garante complexidade a esse modelo espacial é sua disposição ou estratificação hierárquica – em que as partes podem funcionar como um todo, e o todo como uma parte – e certo grau de imprevisibilidade inerente ao sistema que não apenas permite produzir novos sentidos através da combinação de códigos diversos como hierarquizar esses sentidos, transformando-os em um padrão de conduta.

É importante observar que, uma vez que não existe correspondência reciprocamente unívoca entre os códigos dos dois subsistemas, no processo de recodificação do texto não se produz *uma única* tradução, senão certo *repertório* de traduções “corretas” (possíveis), o que torna indispensável a existência de um mecanismo de correção. Na medida em que o processo de formação de sentido ocorre em muitos níveis, também o mecanismo de correção e escolha dos textos necessários possui um caráter diferenciado. (LOTMAN, 2000, p.20, tradução e grifo nosso).

No caso de uma tradução semiótica, mobilizando sistemas de signos distintos e, portanto, mais sujeitos à ocorrência de certa intraduzibilidade, Lótman então assevera que um “mecanismo de correção” deva ser aplicado diante da pluralidade de possibilidades de tradução, de modo que o problema consista em, por um lado, crer que os sistemas estejam sempre abertos a fazer escolhas, e, por outro lado, em não supor que essas escolhas estejam previamente determinadas em alguma medida.

O fato de que um dispositivo de tal tipo possa engendrar novos textos e, além disso, seu comportamento não seja regulado por algoritmos automáticos, senão mediante a escolha entre duas ou mais alternativas, ou seja, o fato de que tal dispositivo é livre, isto o torna racional. A racionalidade não consiste em que o dispositivo escolha soluções “adequadas”, “boas” ou “morais”, senão pelo próprio fato da escolha. Qual destas qualificações será utilizada ou inviabilizada depende da perfeição do mecanismo de correção. Observemos apenas que em toda a história da humanidade ainda não se conseguiu regular satisfatoriamente esse mecanismo no nível da inteligência natural. (LOTMAN, 2000, p.20, tradução e grifo nosso).

A proposição de que a racionalidade consista apenas no exercício da liberdade e que esta equivalha à capacidade de fazer escolhas, não importando os critérios de decisão, torna o raciocínio de Lótman ambíguo ao equivaler os termos, dando margem à proposição de novas hipóteses de pesquisa. Dentro de certa concepção canônica, a racionalidade é condição da liberdade, e, a rigor, esta apenas faz sentido se tiver ciência das implicações éticas de cada

escolha e não estiver sujeita a nenhum tipo de coerção. Evidentemente, na medida em que não se possa estar totalmente imune a algum regime de dominância ideológica, as escolhas nunca são inteiramente livres, mas o automatismo pode ser evitado desde que as decisões estejam orientadas por uma razão prática que aja por princípios deontológicos. Se a racionalidade não se exprimir sequer pela ação segundo preceitos próprios que lhe dirijam as escolhas a um ‘como deveria ser’ – que não se confunde necessariamente com um padrão moral já estabelecido –, não há sentido em propor uma inteligência ao sistema senão supor um mero mecanismo de sobrevivência com o qual não guarda evidentemente o mesmo valor de equivalência semântica.

Nos termos que Lótman coloca, o critério de escolha encontra-se no “mecanismo de correção” e não exatamente no processo tradutório que apenas processaria os dados ‘aleatoriamente’. Na medida em que não explicita qual o seja, surgem brechas para especular que esse mecanismo seja regulado pela memória atuando como um programa conservador dos textos de cultura já estabelecidos. Sem memória, não se torna possível estabelecer padrões; sem padrões estabelecidos não há como compor critérios de escolha que possam orientar os processos tradutórios que ocorrem nas fronteiras, impedindo o automatismo do sistema. Todavia, mesmo em seu movimento de preservação (adaptativo e evolutivo), o sistema cultural que Lótman por vezes apresenta parece privilegiar o estabelecimento de ‘padrões na diferença’ para a redução da entropia, não se aproveitando da ‘identidade dos padrões’ já estabelecidos. Ora, do ponto de vista evolutivo, parece satisfatório supor que haja um ganho qualitativo na produção de signos a partir da combinação de padrões na diferença, todavia, do ponto de vista da homeostase do sistema, a busca pela identidade dos padrões pode ser mais econômica, já que a função da ideologia é justamente escamotear os conflitos, reduzindo as assimetrias e garantindo uma hegemonia cultural.

O paradoxo é que o risco da hegemonia cultural não provém apenas da hipótese de que a memória cumpra uma função reguladora de economia do sistema¹⁴, mas também como resultado da comunicação excessiva de um sistema que se expande na exata medida em que a permeabilidade da fronteira mostra-se menos seletiva, seja pelo aumento da velocidade ou da frequência em que se realizam os processos de tradução semiótica. Ora, o que deve gerar diversidade não é a abundância, mas a qualidade do processo comunicacional que depende de um equilíbrio entre o papel conservador que desempenha a memória e a função multiplicadora

¹⁴ Hipótese que evidentemente não exclui o potencial criativo que desempenha a memória nas suas interações com as novas informações que adentram ao sistema e que são estratificadas semioticamente.

que exerce a fronteira, ou seja, entre a homeostase que busca manter a estrutura do sistema e o caráter entrópico da fronteira. Essa hipótese não contraria a proposição de Lótmán que admite haver uma espécie de ‘resistência cultural ao estrangeiro’¹⁵ e que submete o mecanismo inteligente de escolha à dominância que exerce o código em um determinado momento histórico, permitindo fazer da fronteira antes uma barreira do que um lugar de passagem.

Deve-se levar em conta, no entanto, que, se do ponto de vista de seu mecanismo imanente, a fronteira une duas esferas de semioses, a partir de uma autoconsciência semiótica (a autodescrição em um metanível) de uma dada semiosfera, as separa. Tomar consciência de si mesmo no sentido semiótico-cultural significa tomar consciência da própria especificidade, da própria contraposição a outras esferas. Isto acentua o caráter absoluto da linha com a qual a esfera faz fronteira. Em diferentes momentos históricos do desenvolvimento da semiosfera, um ou outro aspecto das funções da fronteira pode dominar, atenuando ou destruindo totalmente o outro. (LOTMAN, 1998, p.28, tradução e grifo nosso).

Ainda que privilegie a variável histórica, o que Lótmán sugere não é muito distinto do que aqui se propõe como hipótese. Quando a integridade do sistema imagina-se ameaçada pela presença de um padrão cultural hostil, a intraduzibilidade que o estrangeiro representa nem sempre se reverte em *explosão*, mas em aniquilamento. Ainda que se trate de uma situação extrema, deve-se levar em conta que na hipótese de um programa conservador da memória encontre-se também uma das chaves para explicar a diversidade do sistema. Nesse caso, a diversidade não seria aparentemente resultado de nenhuma escolha apriorística – e nem poderia sê-lo, na medida em que os textos que se encontram fora de um dado sistema de cultura são percebidos como alossemióticos –, mas do conflito entre essas forças contrárias, da qualidade do diferente, da imprevisibilidade com que o estrangeiro surge e prospera em um meio inicialmente hostil.

As hipóteses aqui apresentadas representam uma possibilidade de exercício crítico para a construção do objeto teórico da pesquisa – *o espaço semiótico* – e enfatizam a necessidade de harmonizar as tensões contrárias para explicar a dinâmica da comunicação e da cultura. Essas inquietações não se esgotam, contudo, nessa introdução teórica. Ao contrário, prosseguem na análise do objeto empírico, constituindo-se em um conjunto de hipóteses teóricas que avança na direção do corpus da pesquisa como um horizonte pelo qual esta se baliza. Consequentemente, não se pretende atribuir como objetivo dessa reflexão um simples exercício retórico senão uma problematização de alguns aspectos do quadro de

¹⁵ Lótmán (1979, p.36) contempla essa possibilidade quando afirma que “[...] se durante os contatos culturais ocorre a unificação de duas hierarquias compatíveis de códigos, obtém-se um novo tipo cultural. Se, porém, chocam-se dois códigos incompatíveis, ocorre sua mútua destruição: a cultura perde sua língua”.

referência teórica que pretendem ser testados na descrição e interpretação do objeto empírico, verificando determinadas hipóteses e sugerindo outras e novas suposições na medida em que se desenvolve uma narrativa que busca compreender o caráter ontológico que sustenta o tango como espaço semiótico a despeito da polissemia de seus textos.

1.5 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A metodologia da pesquisa é descrita como um conjunto de operações que envolvem desde a escolha do tema até a construção do objeto através de um quadro teórico de referência e da proposição de hipóteses de trabalho aplicadas na observação, descrição e interpretação desse objeto que é atravessado por instâncias epistemológicas, teóricas, metódicas e técnicas em todas as suas fases de pesquisa (LOPES, 2010). No entanto, ainda que o pesquisador cumpra com determinação e rigor todas essas etapas, a pesquisa apenas adquire forma na medida em que se concretiza enquanto texto. A rigor, as decisões metodológicas não cessam na execução das fases da pesquisa, mas prolongam-se com as escolhas que vão decidir a estruturação e organização do texto e, sobretudo no caso das ciências humanas, com o estilo de seu autor que não se constitui em um traço neutro do trabalho acadêmico, mas confere tanto sentido à escritura quanto aquele que desempenha o eventual leitor. Com o mesmo material levantado pela pesquisa, poder-se-ia obter inúmeros textos arquitetados em diferentes formas de conceber o objeto, de modelar a escritura, de selecionar as palavras, de desenvolver as frases, de imprimir um ritmo.

Dentre as decisões metodológicas tomadas na estruturação deste texto, inclui-se a própria concepção desta introdução, apresentando e justificando o tema, discorrendo já sobre algumas inquietações e tecendo as primeiras reflexões; prossegue então com considerações teóricas que explicitam a base conceitual e propõem as principais hipóteses de pesquisa; e avança até aqui na exposição dos procedimentos metodológicos antes do corpus da pesquisa, armando o leitor da necessária consciência dos limites do presente texto e possibilitando que compreenda melhor suas estratégias narrativas. Trata-se também de um trabalho de crítica epistemológica que abre uma série de interrogações, das quais se espera que algumas possam ser respondidas ao longo do texto, embora surjam outras hipóteses nesse percurso que exigem

novos instrumentos de análise não necessariamente contemplados nas linhas teóricas gerais anteriormente introduzidas e discutidas.

A observação é provavelmente a etapa que demanda maiores cuidados no processo metodológico da pesquisa, constituindo-se no momento em que a orientação teórica toma corpo na construção empírica do objeto, exigindo instrumentos e técnicas adequadas de controle. A partir da consolidação do quadro teórico de referência, o processo de observação parte da dinâmica dos objetos a serem investigados em um duplo movimento: na relação entre os sistemas de signos da música e da dança na produção de um espaço semiótico, e na relação deste com seus contextos em que o território, como campo de ação das forças geopolíticas, desempenha um papel preponderante no caso do tango, cuja genealogia e evolução tomam lugar em torno de uma região delimitada às margens do Rio da Prata. Essa especificidade do contexto rio-platense na análise do espaço semiótico do tango vai orientar a pesquisa em dois flancos de investigação – o do levantamento de dados bibliográficos, iconográficos e fonográficos; e da observação direta da estética do tango – que se encontram no seu suposto lugar de maior produção: Buenos Aires¹⁶.

Sintomaticamente, no próprio processo de coleta de dados, a particularidade do contexto rio-platense e as inferências das forças de ação geopolítica já se fizeram presentes. O material bibliográfico disponível produzido encontra-se basicamente escrito em língua espanhola e por argentinos – e não tanto por uruguaios –, assim como a discografia é essencialmente produzida por músicos residentes em Buenos Aires. Embora a hipótese de que o tango seja um fenômeno estético rio-platense possa incidir no desvio dos resultados por desconsiderar outras suposições, a constatação de que sua bibliografia tem sido produzida majoritariamente por argentinos reforça a suposição adotada: que ao falarem sobre o tango, tomam posse de seu sentido, imprimindo-lhe ainda um caráter territorial. A fala toma posse daquilo sobre o que fala como num regime de adoção; e só pode falar aquele que detém os meios para fazer-se ouvir, explicitando a força de vontade geopolítica no jogo de sentidos. Esses meios, contudo, não são suficientemente poderosos para que o tango seja ouvido fora de Buenos Aires, mesmo em uma era em que a reprodutibilidade técnica tem a seu dispor uma

¹⁶ A pesquisa em Buenos Aires foi realizada em dois momentos. Primeiramente, em setembro de 2012, centrado na coleta de material bibliográfico e em parte do discográfico. Posteriormente, entre maio e setembro de 2013, período dedicado mais exclusivamente à observação direta da linguagem do tango e dos elementos da cultura portenha contidos nessa estética. Durante o mês de agosto, ainda foi possível presenciar o *Tango Buenos Aires Festival y Mundial*, evento anual subsidiado pelo governo em que se pôde obter um vasto panorama da atual diversidade musical em concertos e acompanhar os dois principais estilos de tango dançado: de pista e de cenário, no formato competitivo.

ferramenta como a internet. Mesmo as obras mais conhecidas de *Astor Piazzolla* e de grupos de tango eletrônico consagrados internacionalmente como *Gotan Project* e *Bajo Fondo* não são encontradas facilmente em uma cidade como São Paulo que apenas oferece compilações feitas ao acaso, ao gosto do folclórico, da *lounge* ou da *world music* em seu pior sentido. Apenas as megaempresas de comércio eletrônico oferecem alguma diversidade. E, como ferramenta de pesquisa, a internet não possui indexadores muito confiáveis, constituindo-se em um ambiente propício para se flamar, mas ainda pouco eficaz quando se deseja entender a complexa trama das relações envolvida na produção de um espaço semiótico.

A pesquisa de dados primários, a pesquisa de campo, a observação direta: todos esses recursos ainda se constituem em procedimentos metodológicos essenciais à pesquisa pela qualidade semiótica que lhe agregam. Permitem um acesso mais eficiente à diversidade de material e o cruzamento de dados com maior índice de precisão na medida em que os critérios de balizamento sejam fornecidos pelo próprio pesquisador e não por interesses estritamente mercadológicos ou desnivelados por recursos estéticos e tecnológicos de edição que operam em registros desiguais. Particularmente a observação direta assume uma posição estratégica na análise dos dados como uma instância metódica e técnica da pesquisa que permite ao investigador ocupar uma posição semelhante ao do método etnográfico na observação, descrição e interpretação de tipologias culturais, ressaltada pelo *olhar estrangeiro*, sempre mais sujeito ao estranhamento, à percepção da diferença e do peculiar do cotidiano. O olhar estrangeiro pode, contudo, facilmente iludir-se tanto com a relativa proximidade cultural como linguística. Assim como a semelhança entre a língua portuguesa e a espanhola não exime os respectivos interlocutores monolíngues de traduções apressadas e equivocadas, a proximidade territorial entre Brasil e Argentina pode não resultar em uma correspondente proximidade cultural. Se se fizer uma síntese da cultura urbana brasileira a partir de São Paulo e Rio, a distância com a cultura portenha pode ser assustadora sob muitos aspectos. A semelhança linguística e a imaginada proximidade cultural são enganadoras: desarmam o olhar estrangeiro das particularidades que costumam ser mais bem percebidas quando se supõe o contrário, ou seja, quando o observador depara-se com uma língua totalmente incompreensível e com diferenças de costumes plenamente visíveis que o levam a preparar-se antecipadamente a vivenciar um universo estranho. Quando as diferenças não ‘saltam aos olhos’ ao ponto de tornarem-se estereótipos, o trabalho de observação exige mais tempo e reflexão. As particularidades, as partículas invisíveis dos sentimentos e do pensamento, essas exigem uma atenção redobrada para perceber que a fronteira cultural não começa na

Argentina ou no Uruguai, mas a partir do sul do Brasil ou mais exatamente ainda desde o Rio Grande, que nos ares, no gaúcho e na milonga, já guarda certa proximidade com o tango.

Metodologicamente, a escolha por tratar de um objeto estrangeiro ao contexto cultural do pesquisador representa justamente uma oportunidade de colocar em tensão dialética grandezas vetoriais opostas como o próximo e o distante, o próprio e o estrangeiro, permitindo testar a teoria naquilo que ela mesma coloca como substancial enquanto dispositivo operacional e epistemológico, ou seja, a possibilidade de tradução intercultural. Sobretudo pelo caráter nacional que o tango assume ao acentuar a estereotipia de um gênero musical e de uma estética que resulta em sua fetichização, torna-se ainda mais possível testar a teoria inferindo, ou não, à música uma autonomia em termos de linguagem enquanto sistema fechado de produção de signos que busca um sentido primário em sua estrutura além de suas aparências e apropriações culturais. Afinal, mesmo que o fetiche possa ser resultado de uma má consciência que desconhece os processos de produção de uma obra, não se constitui em impedimento, senão em prerrogativa para que o estrangeiro faça dele um uso epistemológico em que o estranhamento sirva de exercício crítico. Aproximando-se dos pressupostos metodológicos da pesquisa etnográfica, é preciso reaprender a ver e ouvir, senão mesmo colocar todos os sentidos em alerta para que os signos não se tornem invisíveis, despertando-os do sono letárgico do hábito que impede que as semioses ocorram e uma consciência propriamente estética surja. Justifica-se assim, mais uma vez, o recurso metodológico da observação direta para que a investigação não se reduza ao consolidado da estrutura psíquica e da dimensão estética do pesquisador, ou apenas aos aportes teóricos ou aqueles provenientes da bibliografia específica que, inúmeras vezes, enquadram e silenciam os agentes dos acontecimentos a partir de um ponto de vista canônico e a um conjunto de pressupostos generalizantes. Ver e ouvir o tango, assim como outro texto de cultura qualquer, exige proximidade com seu centro e com aqueles que protagonizam ou vivenciam essa experiência, produzindo, em alguma medida, seus próprios textos, senão originais, sem dúvida, singulares. Nesse exercício de escuta e vigilância, o espetacular e o redundante dissolvem-se nas práticas cotidianas e, por vezes, marginais daqueles que tanto relegam ao esquecimento certos axiomas radicados nos textos canônicos, como reanimam e traduzem as tradições sob novas formas de produzir e experienciar o que venha a ser o tango.

Pelo seu caráter eminentemente histórico e sociológico, a bibliografia disponível¹⁷ sobre o tango não possibilitou partir de análises semióticas já formuladas, mas, na medida em que apresentou textos que polemizam entre si, forneceu alguns eixos de discussão¹⁸ que foram explorados na construção de um texto crítico das representações sociais do tango, e para a melhor compreensão da função da memória e da fronteira no mecanismo semiótico da comunicação e da cultura a partir do conceito de estrangeiro. Foi justamente por essa brecha aberta pelas divergentes versões e interpretações daquilo que usualmente é narrado ou abordado como um aspecto da história do tango que se pôde apontar e trabalhar os conflitos – e as motivações ideológicas que os cercam –, além de sugerir novas interpretações de alguns signos e representações do tango. Por outro lado, se foi possível detectar divergências nas versões e interpretações da bibliografia consultada, é porque havia certa redundância nesse enorme volume de informação fornecida¹⁹, resultando em considerável desafio metodológico sua sistematização e organização em outro registro de análise que favorecesse a compreensão do tango como espaço semiótico e não apenas como uma sucessão de eventos históricos. Não obstante esse esforço próprio ao trabalho de tradução das informações em produção textual, não seria possível compreender a estruturação da memória e a dinâmica do tango sem dispô-lo em seu eixo diacrônico de análise, contando assim também sua história e suas aventuras.

Ainda que o trabalho semiótico consista basicamente na análise da linguagem, esta não é aqui concebida em suas estruturas internas de sentido, mas em sua interação com seus contextos na produção de um espaço semiótico que contenha não apenas os sistemas da música, da dança e da poesia, mas as representações sociais que eles produzem. A análise semiótica desses sistemas e contextos manteve-se preferencialmente na produção de sentido que ocorre na interação entre esses meios como um processo comunicacional que repercute no sistema cultural do tango. Além da bibliografia específica sobre o tema, a amostragem também se concentrou na consulta a fontes secundárias de dados como material fonográfico e

¹⁷ A bibliografia específica sobre o tema está basicamente focada na descrição histórica e na análise sociológica do tango, ou em biografias de músicos como Carlos Gardel e Astor Piazzolla, podendo recair mais sobre um momento ou um aspecto como a música, a dança ou a letrística, mas raramente dedicando-se a uma análise estrutural da linguagem ou mesmo semiótica do fenômeno estético.

¹⁸ Esses eixos de discussão são, por exemplo, evidentes na polarização entre música e dança pelo protagonismo no espaço semiótico do tango; na acusação de favorecimento do signo europeu, incorporado pelo elemento imigrante, em detrimento da ausência do signo do negro na formatação do ritmo do tango; ou ainda em uma série de representações em conflito que se encontram latentes às narrativas tradicionais do tango.

¹⁹ Diante da constatação de alguma discrepância ou inconsistência nas informações, elas são reportadas em nota. No caso da redundância das informações, as devidas referências às fontes são mencionadas no corpo do texto conforme as normas da ABNT. No caso de citações indiretas ou simples alusões a semelhantes temas abordados, apenas as referências mais diretas são mencionadas. Ainda que estes expedientes dificultem a fluidez do texto, acredita-se que sejam fundamentais no trabalho acadêmico por facilitar eventuais consultas e análises ulteriores.

audiovisual²⁰, disponíveis sob a forma digital e eletrônica. No entanto, foram através de conversas²¹ com músicos, produtores, dançarinos, espectadores, gente que gosta – e que não gosta – de tango; do exame dos olhares e dos gestos dos anônimos; da observação direta de espetáculos musicais e da prática de dança nas milongas; que o trabalho de análise semiótica conseguiu corroborar algumas hipóteses da pesquisa na medida em que muitas das suposições levantadas não poderiam ser confirmadas se não houvesse esse deslocamento do plano teórico para o empírico em que o sentido da linguagem é ultrapassado em sua escritura pelo mais amplo e complexo sentido de texto de cultura. Nesse caso, a cidade²² emerge como um contexto privilegiado para a observação do espaço semiótico do tango na medida em que se percebe que o sentido da linguagem não está contido nela mesma, mas está inscrito na estética, nos sentimentos e nas relações sociais que o texto absorve desse diálogo entre o humano e a escritura, entre a linguagem e a cidade.

Como a bibliografia específica sobre o tema está basicamente redigida em espanhol, além de conter termos em lunfardo – espécie de idioleto portenho –, utilizados inclusive com frequência nas letras de tangos, algumas decisões metodológicas foram tomadas no sentido de preservar a força semântica de algumas palavras. Quando houver citações de termos ocasionais que possam gerar dúvidas ou ambiguidade em sua tradução, será mantida a palavra ou a expressão original em *itálico* e entre colchetes, acatando a regra da ABNT. Porém, quando se julgar que, na tradução, a palavra possa perder sua força ou precisão semântica, será mantida sua grafia original em *itálico* e, entre colchetes, a tradução em português. Seria o caso de palavras como *volver* [voltar] que, embora, não apresentem dificuldades de tradução,

²⁰ Uma lista desse material encontra-se disponível em REFERÊNCIAS.

²¹ Além de esporádicas conversas, foram realizadas algumas entrevistas semiestruturadas, pessoais e por correio eletrônico, com músicos e produtores. No entanto, tais entrevistas não ultrapassam a condição de estratégias de observação direta, não se prestando a técnicas de análise por sua pequena representatividade, mas acima de tudo porque não se encaixam nessa finalidade. O objetivo dessas entrevistas foi, sobretudo, de corroborar algumas hipóteses de pesquisa e de obter impressões não necessariamente passíveis de registro sobre o modo de vida dos músicos e da cultura portenha. Como a dinâmica da entrevista não seguiu o modelo de um questionário, constituindo-se antes numa conversa [*charla*] em que a transcrição literal do conteúdo foi considerada inapropriada, consta apenas o registro da data e do entrevistado em nota. Vide ENTREVISTAS citadas e realizadas, respectivamente em REFERÊNCIAS e OUTRAS FONTES CONSULTADAS.

²² A cidade, no caso, refere-se essencialmente a Buenos Aires, na medida em que, por motivos operacionais e logísticos, não foi possível realizar uma pesquisa empírica em cidades como Montevidéu e Porto Alegre que também teriam sido pertinentes ao estudo pela presença do tango (no caso de Montevidéu) e da milonga, além de guardarem semelhanças culturais que poderiam ter sido úteis à análise do tango como espaço semiótico. Embora Buenos Aires encerre as condições propícias para uma análise semiótica do tango, não se pode deixar de considerar que essa Buenos Aires percebida é, em alguma medida, resultado de uma mobilidade semântica, pois é vista em certo contraste com a cultura brasileira e, mais especificamente, paulistana, ainda que se tenha buscado a condição científica ideal de neutralidade na pesquisa.

perderiam sua força expressiva ao serem simplesmente transpostas à língua portuguesa. No caso dessas palavras serem recorrentes como *bandoneón* [bandoneon] e *guitarra* [violão], manter-se-á apenas a forma gráfica da palavra em sua língua original. O mesmo recurso é utilizado com palavras cuja tradução implique em perda da força semântica, como, por exemplo, o termo *criollo* que, se traduzido para *mestiço*, comprometeria seu sentido original e confundiria o leitor. Pensando nesses casos, um glossário encontra-se disponível após as referências para que o leitor possa ter um acesso direto sempre que se deparar com tais circunstâncias. A utilização do glossário aplica-se também aos termos técnicos relativos à música e à dança, instrumentos e ritmos, com a diferença que, nestes casos, as palavras raramente estão em itálico na medida em que já se encontram em português ou então são passíveis de tradução satisfatória. Uma breve descrição das pessoas mencionadas no corpo do texto – majoritariamente músicos – também é encontrada no glossário para que o leitor possa contextualizar essas informações. Ainda cabe sinalizar que as aspas duplas são utilizadas, além do caso de citações diretas, nas alusões a palavras ou expressões próprias a um determinado autor já mencionado, enquanto o uso das aspas simples, além das habituais situações de citações dentro de citações, é usado para realçar ou atenuar o sentido de uma palavra ou expressão, independentemente do fato de ser uma citação.

Uma seleção de músicas²³ encontra-se disponibilizada em apêndice com o intuito de possibilitar ao leitor a audição de alguns dos distintos estilos de tangos em suas variações rítmicas. Os critérios de escolha estiveram balizados pela intenção de mostrar essa diversidade de estilos, assim como as mudanças ocasionadas pelos arranjos em novas versões, e ainda sublinhar o uso de certas técnicas musicais discutidas ao longo do corpo do texto. Também como forma de fornecer ao leitor um suporte imagético da expressividade de alguns passos e gestos da dança, e de algumas representações passíveis de serem traduzidas em signos visuais, como cafés, cenas de espetáculos, grafites e artes gráficas, que remetem ao espaço semiótico do tango, um conjunto de fotografias impressas está igualmente disponibilizado em apêndice. Algumas imagens também acompanham a abertura dos capítulos, ao lado das epígrafes. Em quaisquer dos casos, esse material de suporte não tem a pretensão de construir uma linha argumentativa própria, não sendo objeto de análise da pesquisa, e, como tal, não integrando as discussões ao longo do texto.

²³ Uma lista detalhada da seleção de tangos encontra-se disponibilizada no APÊNDICE A e uma versão simplificada acompanha o encarte do DVD que, por sua vez, está fixado na última contracapa desta tese. O DVD contém 145 músicas, totalizando cerca de 560 minutos de audição, gravados no formato MP3.

2. O BANDONEÓN RESPIRA

Bandoneonistas Horacio Romo – *Sexteto Mayor*; e Santiago Segret – *Diego Schissi Quinteto*; Buenos Aires, 2013.
Fotos: Paulo Masella

*Buenos Aires, cuando lejos me vi
Sólo hallaba consuelo
En las notas de un tango dulzón
Que lloraba el bandoneón.*

La canción de Buenos Aires (Manuel Romero)

*El duende de tu son, che, bandoneón,
se apiada del dolor de los demás;
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más.*

*[...] Tu canto es el amor que no se dio,
y el cielo que soñamos una vez,
y el fraternal amigo que se hundió
chinchando en la tormenta de llorar
que a veces nos inunda sin razón,
y el trago de licor que obliga a recordar
que el alma está en orsaí,
che, bandoneón...*

Che bandoneón (Homero Manzi)

*Cuando llegó, te oí reír
cuando se fue, lloró tu son
en tu teclado está, como escondida
hermano bandoneón toda mi vida.
Con tu viruta de emoción está encendida
la llama oscura de tu ausencia
y de mi amor.
Cuando llegó, te oí reír
cuando se fue, lloró tu sol.*

*Fueye, no andes goteando tristezas,
fueye, que tu rezongo me apena.
Vamos, no hay que perder la cabeza,
vamos, que ya sabemos muy bien
que no hay que hacer,
que ya se fue de nuestro lao
y que a los dos no has tirao
en el rincón de los recuerdos muertos.
Fueye, no andes goteando amargura
Vamos, hay que saber olvidar.*

Fueye (Homero Manzi)

2.1 – O PROCESSO EXPLOSIVO

No que ficou conhecido por *Astor's speech*, gravado no álbum *The Central Park Concert*, de 1987, Astor Piazzolla²⁴ lembra a jornada do *bandoneón*,²⁵ instrumento que é a assinatura do tango. Após a *Milonga del Angel* e a *Muerte del Angel*, e precedendo *La Camorra* nas faixas deste *long play*²⁶, Piazzolla apresenta em três línguas (inglês, espanhol e italiano) o tango ao seu público em Nova Iorque.

Esta é a nova música de Buenos Aires, o *nuevo* tango. Nós iniciamos com essa música em 1954. [...] Meu nome é Astor Piazzolla, eu nasci na Argentina, cresci em Nova Iorque e meus pais vieram de Trani, Itália. Este estranho instrumento que vocês veem aqui e que muita gente diz que é um acordeão, não é um acordeão, é um *bandoneón*. Este é um instrumento que foi inventado na Alemanha, em 1854, para tocar música religiosa numa igreja. Começou numa igreja e, então, alguns anos depois, foi levado para os bordéis de Buenos Aires. E, agora, é levado para o Central Park. É uma interessante jornada para um instrumento. E vejam, isso não é uma piada, eu não estou tentando ser engraçado, essa é a vida real deste instrumento, uma vida muito surrealista, mas é assim que o tango nasceu. Tango é, também, sempre *night clubs*, cabarés, como o jazz em New Orleans. Não foi muito 'limpo' no começo. Hoje, supõe-se que seja 'limpo', porque isto é 'limpo': pessoas, *free music* e amor. Muito obrigado. Espero que apreciem nossa música. (PIAZZOLLA, 1987, CD, faixa 5, tradução nossa).

De alguma forma, esse trecho sintetiza a forma canônica com que o *bandoneón* é concebido: como uma jornada de um instrumento estrangeiro que se faz próprio. O curioso percurso do *bandoneón* que Piazzolla descreve marca significativamente o papel fundamental que o estrangeiro desempenha na comunicação. De como o distante, o diferente e o estranho contribuem para formatar um espaço semiótico através do qual uma determinada cultura se assenta, mas também se coloca em movimento ao traduzir sistematicamente as informações que vêm de fora lhes outorgando sentido a partir de um novo arranjo em que o era antes ruído, incógnita, excitação – quando não raramente rechaço e recusa – torna-se próprio, articulado em um sistema coerente, ainda que heterogêneo, de combinações de signos.

A jornada do *bandoneón* no espaço semiótico do tango é enigmática e explosiva. Enigmática, pois poderia ter havido tango sem o *bandoneón*, poderá haver tango sem *bandoneón*, mas dificilmente há tango sem *bandoneón* na medida em que seu timbre evoca o próprio tango, e este se ressentido de sua ausência. Este enigma, ao menos do ponto de vista

²⁴ Para informações elementares sobre músicos, escritores e artistas mencionados nesta tese, vide GLOSSÁRIO.

²⁵ O termo *bandoneón* (sing.) e *bandoneones* (pl.), assim como os termos *bandoneonista* (sing.) e *bandoneonistas* (pl.) são apresentados na grafia da língua espanhola, mantendo-se a etimologia da palavra.

²⁶ Uma seleção de tangos (vide APÊNDICE A) encontra-se disponível para audição em DVD anexo.

musical, é o que confere ao tango um traço distintivo, possibilitando que haja uma memória sonora sem a qual não haveria propriamente um espaço semiótico através do qual os fluxos comunicacionais do tango fizessem sentido. Explosiva, pois o *bandoneón* adquire um sentido absolutamente novo ao ser trasladado de seu contexto europeu ao do tango, assim como o próprio tango contrai um sentido original ao traduzir sua sonoridade em própria. Trata-se de um *processo explosivo* (LOTMAN, 1999) porque ocorre de forma intempestiva e imprevista, assegurando inovação à dinâmica cultural. Essa jornada do estrangeiro ainda pode ser descrita de outras maneiras pela filosofia, pela literatura e pelas ciências. Nietzsche (2011, p.212-213, tradução nossa) refere-se à experiência trágica como um estado dionisiaco: “No estado de ‘encontrar-se fora-de-si’, no êxtase, já não é necessário dar mais que um passo que ingressamos em outro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados magicamente”. Processo similar encontra-se na formação da *Bildung* que se apresenta como:

[...] ao mesmo tempo um processo e um resultado. Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, uma língua, uma literatura ou uma obra de arte em geral se formam e adquirem assim uma forma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma *forma própria*. [...] O início [...] pode ser a particularidade à qual falta a dimensão do universal, a unidade à qual falta o momento da cisão e da oposição, a indiferença aterrorizante que ignora qualquer articulação, a tese sem sua antítese e síntese, o imediato não mediatizado, o caos que ainda não se tornou mundo. (BERMAN, 2002, p.80).

Ainda segundo Berman (2002, p.81,82,87), a *Bildung* constitui-se em um processo “triádico”, em “[...] um *auto-processo* em que há um ‘mesmo’ que se desdobra até adquirir sua plena dimensão” através de uma viagem (*Reise*) ou migração (*Wanderung*); é “[...] o movimento do ‘mesmo’ que, mudando, encontra-se ‘outro’”, e também, “enquanto viagem, experiência *da alteridade do mundo*”. Todavia, “[...] para que essa abertura múltipla para o estrangeiro não pereça em uma simbiose total com este último, é importante que seu horizonte seja delimitado. A *Bildung* é também, essencialmente, limitação, *Begrenzung*”, lembrando a noção de fronteira e o potencial modelizante do espaço no mecanismo semiótico da cultura.

[...] cada espaço tem seus habitantes correspondentes, e, quando se desloca de um espaço para outro, é como se o homem perdesse sua condição de idêntico a si mesmo, tornando-se semelhante ao espaço dado. Ao mesmo tempo em que continua sendo ele mesmo, torna-se outro. (LOTMAN, 1998, p.84, tradução nossa).

Em ambos os casos, os processos remetem a metáforas espaciais e à condição epistemológica do estrangeiro que, no processo de percepção do que lhe é distante, abandona provisoriamente sua identidade para mergulhar na alteridade, retornando, modificado, a sua conformidade.

A jornada do *bandoneón* descrita por Piazzolla caracteriza o processo explosivo no mecanismo semiótico da comunicação e dos sistemas de cultura, pois trata de um instrumento

que, inicialmente estrangeiro ao sistema-tango, irá se transformar no seu signo mais próprio. O modelo estrutural do espaço permite que o *bandoneón* seja modelizado ao ser introduzido no sistema-tango, enquanto, por sua vez, o *bandoneón* adquire uma função estruturante ao combinar diversos signos, linguagens e textos em uma forma própria, com traços distintivos marcantes, atribuindo uma particularidade que, se antes faltava ao tango, a partir de então, será capaz de lhe garantir certa homogeneidade, certa aparência de unidade e de autenticidade. O percurso que o *bandoneón* traça no espaço semiótico do tango é também de um movimento desde fora até dentro. Ruas e bairros; amores e abandonos; amigos e amantes; morte e solidão; cafés, tabaco e tragos; pampa e gaúchos; Buenos Aires, Montevideu e Paris. Todos esses lugares, sentimentos e personagens adquirem uma qualidade propriamente semiótica quando são traduzidos pelo ar que vibra em seus foles. Tudo se torna movimento contínuo, quando signos que outrora estavam dispersos reúnem-se em torno do tango e o tango modeliza-se em torno do *bandoneón*. Quando passa o ar pelo *bandoneón*, o que era antes signo *na* cultura torna-se signo *do* tango, inserido em um meio comunicante comum. O gaúcho²⁷, por exemplo, já se constituía num símbolo próprio à cultura dos pampas, assim como Paris também não era apenas uma cidade europeia, mas uma espécie de Meca da elite portenha, quando a sonoridade do *bandoneón* passa a reunir esses signos sob o mesmo contexto do tango. O violino, a flauta, e a *guitarra*²⁸ também já ensaiavam uma sonoridade própria ao tango, quando a improvável chegada do *bandoneón* vai estabelecer uma nova hierarquia instrumental. A presença inesperada do *bandoneón* vai organizar em torno de si não apenas os sons dos demais instrumentos, mas os lugares, as histórias, os sentimentos e os sentidos na produção de um espaço semiótico que se expande como memória de uma cultura.

Inicialmente, Piazzolla deixa claro que “este estranho instrumento” não é um acordeão, é um *bandoneón*. Considerando-se que o concerto no Central Park teve lugar em setembro de 1987, o estranho talvez fosse o fato que o *bandoneón* ainda precisasse ser explicado para uma audiência supostamente cosmopolita, já que contava com mais de um século de existência e setenta ou oitenta anos de convivência mais estreita com o tango. Por outro lado, Piazzolla dispensa de apresentação os demais instrumentos de seu quinteto, que era composto na época por piano, violino, guitarra elétrica e contrabaixo, restando ao *bandoneón* a condição de

²⁷ Embora o gaúcho assuma no contexto do tango um sentido específico que o distingue do gentílico, nascido no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, o termo é aqui mantido em sua grafia da língua portuguesa por significar essencialmente o mesmo que na língua espanhola [*gaucho*] como habitante dos pampas, ligado basicamente à atividade pecuária e detentor de uma cultura própria.

²⁸ Assim como o termo *bandoneón*, o vocábulo *guitarra* [violão] é apresentado na grafia da língua espanhola, mantendo-se a etimologia da palavra. Vide GLOSSÁRIO para este e outros termos técnicos.

típico, exótico, estranho e estrangeiro. A descrição da jornada desse instrumento é sintomática, pois não mobiliza apenas o percurso do principal signo do tango em sua gênese histórica e social, como relata em sua dinâmica entre o próprio e o estrangeiro a formação de um espaço semiótico. Uma dinâmica evidentemente marcada por tensões dialéticas e que exemplifica a função do estrangeiro na comunicação como condição de possibilidade de engendramento de novos sentidos pelo processo de tradução semiótica. Esse novo sentido é aquele que vai traduzir a diversidade sonora e rítmica que aflui à região do estuário do Rio da Prata, no final do século XIX, em uma linguagem própria por meio de um instrumento que lhe imprime um traço distintivo, de tal modo que não apenas sua história, mas fundamentalmente sua sonoridade, confunde-se com a do tango.

O tango já se organizava em um texto, possuindo uma memória embrionária, quando surgiu o *bandoneón* que, por sua vez, já se constituía em uma linguagem e tinha sua própria história. O fato novo é que a chegada do *bandoneón* vai selar o espaço semiótico do tango. Desde o final do século XIX, a combinação de *guitarra*, violino e flauta – e variantes como bandolim [*mandolín*], harpa [*arpa*] e gaita [*armónica*] – com músicos sem maiores recursos ou habilidades no trato com seus instrumentos, estava por produzir uma sonoridade e um ritmo dançável que já se podia chamar de tango. No entanto, é a imprevista e, dada sua dificuldade em tocar, até mesmo improvável entrada de um instrumento estrangeiro nesse contexto musical em formação que vai consolidar o espaço semiótico do tango.

Ernesto Sábato (2005, p.24, tradução nossa) assim descreve esse momento: “Até que aparece o *bandoneón*, selando definitivamente a grande criação inconsciente e popular. O tango ia alcançar agora aquilo a que estava destinado, o que São Tomás chamaria ‘o que era antes de ser’, a *quidditas* [essência; natureza] do tango”. Ou, recuando da Escolástica às justas origens da metafísica aristotélica para dela tomar, e torcer, os conceitos de *ato* e *potência*, pensar o *bandoneón* como potência atualizada *do* – e *no* – tango. *No* tango, posto que seja no contexto das relações semióticas que se movem em torno do Rio da Prata que o *bandoneón* vai atualizar seu potencial sonoro e rítmico, cumprindo dentro do sistema-tango uma função central ao lhe fornecer alguns de seus traços distintivos. Embora de origem germânica, é no contexto rio-platense, ou mais especificamente no contexto urbano das cidades portuárias de Buenos Aires e Montevideu, que sua sonoridade adquire uma especificidade que não formata apenas o tango como um sistema de cultura, como a si mesmo enquanto instrumento que expande seu potencial rítmico na medida em que desenvolve uma sintaxe musical própria.

À hipótese de que o *bandoneón* venha a ocupar um lugar central no sistema cultural do tango derivam outras duas: uma que trata das qualidades semióticas decorrentes do timbre do próprio instrumento e que lhe conferem um caráter distintivo no sistema de signos da música e da dança, respondendo por uma sintaxe igualmente original do tango; outra que situa o tango como fenômeno urbano a partir da simultaneidade entre eventos sociais decorrentes dos fluxos migratórios que se colocam em movimento a partir do final do século XIX e que tem no *bandoneón* um instrumento central para a consolidação desse processo. A proposição do lugar central que o *bandoneón* ocupa no espaço semiótico detém-se, portanto, na análise inicial dessas duas hipóteses. Enquanto a primeira busca entender como as qualidades únicas de seu timbre conferem ao tango um traço diferencial, como sua capacidade de instrumento tradutor vai produzir uma sintaxe original, e como em sua vocação híbrida vai conciliar elementos do sagrado e do profano; a segunda procura compreender como seu processo explosivo determina uma condição espacial ao tango por delimitar tanto as fronteiras de seu espaço semiótico como dos limites territoriais entre um mundo urbano e outro rural.

Hipótese essa última que analisa a relevância da influência dos diversos ritmos que contribuíram na gestação do tango ao deslocá-los de seu contexto rural e folclórico para o âmbito urbano, como seria o caso do chamamé e da milonga, como também dos ritmos europeus, trazidos pelos imigrantes, em um movimento em direção ao centro no qual o *bandoneón* desempenhou uma função centrípeta determinante. Essa dinâmica espacial expressa um progressivo movimento que parte do campo à cidade, do *arrabal* ao centro. Movimento que é de fato duplo porque opera nas fronteiras territoriais que seguem um regime de contiguidade espacial e na organização dessas sonoridades que vêm do interior e das bordas segundo um critério de hierarquização dos seus estratos semióticos em eixos significantes como centro-periferia, de cima-para baixo²⁹. Assim, elementos rítmicos da milonga e do chamamé são copiados por um processo de isomorfia vertical, mas dispostos em seguida em um plano horizontal em que passam a adquirir outros sentidos a partir de novas relações que se estabelecem entre si, possibilitando o surgimento de uma nova linguagem. Se no processo de isomorfia vertical observa-se um aumento quantitativo de informação, na interação desses códigos num plano horizontal são criadas novas combinações, propiciando um ganho qualitativo ao sistema, de modo que se possa perceber na linguagem do tango

²⁹ Pode-se indagar por que não estão sendo consideradas aqui as sonoridades provenientes da cultura europeia trazida pelos imigrantes. Nesse caso, a suposição é que as traduções dessas sonoridades pelo *bandoneón* passaram a ser tornar mais intensas apenas em um momento posterior ao da consolidação do instrumento como elemento estruturante do tango, não sendo, portanto, objeto de análise do processo explosivo senão gradual da linguagem que o *bandoneón* ainda viria a protagonizar no contexto do tango.

alguns resíduos da sonoridade do chamamé ou da milonga, assim como de outros ritmos. E na medida em que alguns desses ritmos remetem ao campo, ao interior³⁰, sempre é também possível perceber a faísca dessas representações sociais que eles conduzem. Na produção do espaço semiótico do tango, as duas hipóteses aventadas se cruzam: as qualidades semióticas do *bandoneón* devem se encontrar com as condições históricas e geográficas de sua inserção no contexto urbano, conferindo-lhe um caráter distintivo.

No movimento centrípeto do tango desde fora até dentro, o *bandoneón* desempenha uma função ímpar ao deslocar um instrumento emblemático como a *guitarra* da formação instrumental da sonoridade do tango, desferindo um duro golpe às representações sociais que conduzia³¹. De acordo com Sierra (2010) e Zucchi (1998), as formações instrumentais originais dos trios que compunham os chamados ‘conjuntos primitivos’, ainda no século XIX, alternavam violino, flauta e arpa com a eventual inclusão do acordeão ou do bandolim, ou ainda da concertina ou da gaita. A melodia era executada em uníssono pelo violino e flauta, cabendo à *guitarra* a marcação rítmica, ainda que não desempenhasse o papel de solista.

Mas a fisionomia dos tercetos experimentou em pouco tempo uma transformação muito rápida. A *guitarra*, antigo instrumento de seis cordas introduzido nestas terras pelos colonizadores espanhóis e *payadores* regionais, incorporou-se ao tango para tomar o lugar da harpa como base rítmica com maiores possibilidades nos conjuntos da época. Esta nova estrutura instrumental do tango formado por violino, flauta e *guitarra*, haveria de permanecer quase inalterada até o advento do *bandoneón* alemão. (SIERRA, 2010, p.19, tradução nossa).

Todavia, esse processo não fora linear e monolítico: a introdução do *bandoneón* não significou o esquecimento da *guitarra*. Desde o final do século XIX até o início do XX, não se pode dizer que o tango já não se constituísse em um espaço semiótico, mobilizando sistemas de signos diversos como a música e a dança, dentro de um contexto que evoluiu dos arrabaldes e dos cafés até o advento de uma indústria fonográfica que, incipiente nas primeiras décadas, resultaria em um fator preponderante na difusão mundial do tango. E, nesse processo, a presença da *guitarra* não foi eclipsada pelo *bandoneón*: Carlos Gardel, por exemplo, grava inúmeros tangos tendo a *guitarra* invariavelmente como protagonista, e, ainda hoje, persistem diversas formações musicais que mantêm essa estrutura de um cantor,

³⁰ A rigor, do ponto de vista de uma terminologia geográfica e política, o chamamé provém do *litoral argentino* que compreende as províncias banhadas pelo rio Paraná e Uruguai. A referência ao *interior* deve-se ao fato de Buenos Aires ser o *centro* político da Argentina. No caso da milonga, embora ela esteja associada a um centro urbano como Montevideú, sua vertente *campera* e *pampera*, que inclui o sul do Brasil, permitiria contrastá-la com o tango como fenômeno eminentemente urbano. Vide ‘chamamé’ e ‘milonga’ no GLOSSÁRIO.

³¹ Não será propriamente o *bandoneón* senão o piano que substituirá a *guitarra*, mas é a sua entrada que provoca uma reorganização do espaço semiótico do tango que implica no deslocamento da *guitarra*.

acompanhado por uma ou mais *guitarras*. Portanto, a centralidade que o *bandoneón* viria a assumir no sistema de cultura do tango seria menos decorrente de um processo linear de substituição da *guitarra* do que pelo caráter estruturante que o *bandoneón* passaria a adquirir na configuração dos instrumentos que se aglutinavam na formação das orquestras típicas que, por sua vez, propiciariam um efetivo desenvolvimento musical e rítmico ao tango.

A despeito dessa centralidade que viria a ocupar o *bandoneón*, quando se busca uma genealogia na formação instrumental do tango, o contexto ibérico encontra-se perfeitamente adequado à função rítmica que desempenha a *guitarra* nas planícies pampeiras da região do Rio da Prata, traduzido na figura do gaúcho e do *payador*, chegando inclusive a atravessar todo o século XX como um elemento sonoro tipicamente *tanguero* como ainda se assiste em diversas formações instrumentais contemporâneas³². A sonoridade da *guitarra* remete a sua origem andaluza³³, ainda que se encontre despojada dos maneirismos de sua herança flamenca enfatizada pelo gestual da dança no modo como é executada pelos *payadores* no contexto dos pampas. Na vastidão das planícies e na figura solitária e nômade do gaúcho³⁴, a *guitarra* ajusta-se ao acompanhamento da poesia cantada de improviso, e que, sob a forma de um duelo, adquire uma função dialógica em que cada *payador* responde à pergunta que se lhe coloca tal como o fazem os repentistas. Em sua apropriação semiótica, a *guitarra* reúne o signo do gaúcho e reforça o caráter *criollo* da mestiçagem do elemento ibérico com o indígena. No prólogo de *Para las seis cuerdas*³⁵, Borges (1974, p.953, tradução e grifo nosso) reafirma essa cumplicidade expressa na música.

Toda leitura implica em colaboração e quase cumplicidade. [...] no *Martín Fierro*, um vaivém de bravatas e de lamentos, justificados pelo propósito político da obra, mas totalmente alheias à índole sofrida dos campesinos [*paisanos*] e aos cautelosos modos do *payador*. No modesto caso de minhas milongas, o leitor deve suprir a música ausente pela imagem de um homem que cantarola [*canturrea*], no umbral de seu portão ou em um armazém, acompanhando-se da *guitarra*. A mão demora-se nas cordas e as palavras contam menos que os acordes.

³² Seria importante sublinhar que, a despeito dessa tensão entre *bandoneón* e *guitarra*, a combinação entre ambos representa um casamento perfeito na produção de uma sonoridade *tanguera*, e, não raramente, pode-se observar esse encontro em apresentações inclusive mais intimistas entre os dois em concertos e gravações de tango.

³³ Na Europa do século XVI, “Os principais instrumentos domésticos eram o alaúde, as violas, a flauta doce e os vários instrumentos de teclado”. Com forma de pera, os alaúdes eram construídos em “[...] cinco ou mais tamanhos diferentes, sendo a tiorba ou alaúde tenor o mais popular. [...] Na Espanha, em lugar do alaúde usou-se a *vihuela*, ancestral da *guitarra*. O número de cordas e sua afinação, a notação e a maneira de tocar de ambos os instrumentos eram semelhantes, como também o era o estilo de escrita para eles.” (LOVELOCK, 2001, p.92-93).

³⁴ Possivelmente a melhor tradução dessa figura do gaúcho encontra-se no poema épico *Martín Fierro* de José Hernández, (1991), publicado originalmente em dois volumes: *El Gaucho Martín Fierro* (1872) e *La Vuelta de Martín Fierro* (1879).

³⁵ *Para las seis cuerdas* (1965) é um conjunto de poemas sob a forma de milongas. Algumas, inclusive, viriam a ser gravadas por Astor Piazzolla y su *Quinteto Nuevo Tango* (1965) no disco *El Tango*.

Apesar de sua origem europeia, a *guitarra* desempenha uma função territorializante crucial ao mobilizar elementos semióticos do contexto regional dos pampas nas figuras dos *payadores* e dos gaúchos. A sonoridade mais trivial e ordinária, mais bucólica e regional, mais ibérica e hispânica, e, paradoxalmente mais universal da *guitarra*, haveria de ser substituída pela originalidade e imprevisibilidade explosiva do *bandoneón*. Nesse sentido, como afirma Zucchi (1998, p.1), não somente a *guitarra*, senão os demais instrumentos que o precederam na composição dos primeiros conjuntos de tango, como o violino, a flauta, ou mesmo posteriormente o piano, possuíam uma tradição europeia, herdada de uma prévia experiência em outros gêneros musicais, de modo que a intromissão do *bandoneón* no contexto da formação instrumental do tango possa ser vista como a introdução de um sentido novo na estruturação de um gênero musical.

Por que um instrumento recém-chegado, do qual nada se sabia, nem sequer pronunciar seu nome, meteu-se assim como uma facada no coração mole, sendo como era e é de tão difícil manejo, quando, muito antes, alguns membros de sua família musical, como o acordeão, a popular “*verdulera*”, já estavam à disposição dos menestrelis de rua e de *boliche*. Teria sido porque sua voz e somente ela, podia expressar a profundidade sentimental que o tango estava buscando anunciar e as suaves tintas do violino, da flauta e da *guitarra* não alcançavam. Ou teria o *bandoneón*, com a densa e sombria gama de sua paleta sonora, tomado o tango de sobressalto? (ZUCCHI, 1998, p.1, tradução nossa).

Do ponto de vista semiótico, o *bandoneón* constitui-se como um processo explosivo, como uma possibilidade de geração de novas linguagens, a partir da imprevisibilidade de sua chegada ao sistema-tango. Poder-se-ia dizer que, na passagem do século XIX ao XX, estava em curso uma evolução gradual na composição rítmica dos instrumentos que compunham o espaço semiótico do tango. Em torno do violino, gravitavam instrumentos como a flauta, a *guitarra*, a arpa, o bandolim, a concertina, o acordeão e a gaita, até que houvesse certa estabilidade na configuração dos trios de violino, *guitarra* e flauta. No entanto, é a chegada do *bandoneón* que provocará uma inovação decisiva na estruturação musical do tango, conferindo-lhe um espaço próprio e um centro estabilizador. A configuração dos trios de violino, *guitarra* e flauta teria assegurado uma disposição rítmica veloz, de execução rápida, que seria comumente traduzida por uma dança alegre e saltitante, mas que, no entanto, carregava diversos traços musicais que poderiam ainda ser confundidos ora com influências de matriz mais africana, como o candombe, ora com inspirações de matriz rural, como o chamamé e a milonga. Uma matriz africana e uma matriz rural eram elementos que não combinavam com a ‘vocação’ ou ‘destino urbano’ do tango, fortalecendo a hipótese de que o *bandoneón* iria mobilizar um movimento de tradução desses elementos semióticos de um contexto periférico para uma centralidade.

Trata-se de um único, mas também duplo movimento: o sistema cultural do tango divide-se em dois subsistemas: um subsistema central, que corresponde tanto à configuração geopolítica do elemento urbano (Buenos Aires e, em alguma medida, Montevideu) como à posição de dominância semiótica que o *bandoneón* passa a assumir nesse sistema mais amplo; e um subsistema periférico em que se situam os ritmos de matriz africana e rural. Enquanto o elemento rural é antes periférico por angariar as forças do interior que se movem rumo ao centro, o africano é periférico por representar basicamente o elemento negro numa sociedade elitista e estratificada econômica e socialmente, reduzindo gradativamente sua importância na formação rítmica do tango. A rigor, o elemento rural jamais será totalmente suplantado pelo urbano na mesma medida em que a *guitarra* não será ultrapassada pelo *bandoneón*, mas terá que se dobrar a uma progressiva situação de coadjuvante, apoiando o subsistema central na evocação de um passado rural ou *arrabalero* ao fornecer uma fonte inesgotável de inspiração para ritmos e letras, ainda que mantendo certa autonomia com relação a esse subsistema central que o *bandoneón* e o elemento urbano assumem na evolução do tango. Para garantir sua sobrevivência no espaço semiótico do tango, a *guitarra* não cessará de extrair sua força do elemento gaúcho, seja em sua forma mais rústica e rural, seja em sua viagem rumo à cidade, em que junto ao arrabalde protagonizará uma mitologia povoada de corajosos *compadritos* armados com punhais em suas peripécias borgeanas.

Bandoneón e *guitarra* irão eventualmente se encontrar, rememorando uma sonoridade rural que o chamamé já desempenhava utilizando-se do mais alegre acordeão no lugar do lamuriento *bandoneón*, e que a milonga tornará mais urbana aproximando-se do tango, mas a *guitarra* manterá sua relativa autonomia, não se sujeitando demasiadamente à soberania do *bandoneón* que arregimentará em torno de si o violino, o piano e o contrabaixo na formação das orquestras típicas. Desse modo, o tango, naquilo que guarda com a milonga – e que não é pouco –, estará sempre se remetendo ao contexto gaúcho, à trova do *payador* e sua inseparável *guitarra*, enquanto a sonoridade mais percussiva trazida pelo candombe dos negros transmutará em elementos sincopados, esvanecendo-se toda e qualquer possibilidade de recuperar seus traços originais. Será preciso realizar certo esforço para identificar o elemento negro no tango, cuja temática nada lhe recorda e que se melhor percebe no acento rítmico de certos arranjos, nas eventuais batidas da mão sobre a caixa dos instrumentos³⁶, e em certas figuras da dança quando se exacerbam os cortes e quebradas.

³⁶ Esse expediente foi muito utilizado com o *bandoneón* por Piazzolla e hoje esse efeito também é produzido com batidas no contrabaixo ou em outras caixas de ressonância dos instrumentos.

Candombe, habanera, chamamé, milonga, além da influência da valsa europeia, da polca e da mazurca. Apesar dessa miscelânea de aportes rítmicos e da diversidade de instrumentos terem gerado uma densidade semiótica suficientemente capaz de qualificar o tango e garantir sua continuidade, será a imprevisível introdução do estrangeiro *bandoneón* que provocará uma descontinuidade na comunicação entre esses elementos rítmicos mais ou menos estáveis, provocando uma explosão no mecanismo que Lótmán chama de “estrutura sincrônica”, imprimindo uma nova dinâmica ao espaço semiótico do tango.

Tanto os processos explosivos como os graduais assumem importantes funções numa estrutura sincrônica: alguns asseguram a inovação, outros a continuidade. Na visão contemporânea, estas tendências são percebidas como hostis, e a luta entre elas é pensada como uma batalha até a última gota de sangue. Na verdade, elas formam as duas partes de um único e coerente mecanismo da estrutura sincrônica. A agressividade de uma delas não sufoca senão estimula o desenvolvimento da tendência oposta. (LOTMAN, 1999, p.27, tradução nossa).

A convivência desses distintos processos é plenamente observável no sistema-tango. Ainda que a introdução do *bandoneón* no escopo dos instrumentos musicais tenha significado o estabelecimento de um padrão sonoro ao tango, imprimindo, por exemplo, um tom mais lento e melancólico que se refletirá em outros sistemas de signos como na dança e nas letras das canções, não impedirá o afastamento de certas tendências opostas que já se colocavam em curso, como o uso das *guitarras* como acompanhamento das canções ao estilo dos *payadores* e, acima de tudo, nas composições de Carlos Gardel. Apesar de antagonizarem, *bandoneón* e *guitarra* fazem parte de uma mesma estrutura sincrônica de produção de sentido no espaço semiótico do tango. Hierarquicamente, contudo, o fator explosivo do *bandoneón* vai resultar, inicialmente, em uma ruptura enquanto resultado da presença de um elemento estrangeiro que inovará a sintaxe do tango, e, posteriormente, ao assentar-se na centralidade de uma memória, garantirá sua estabilidade e continuidade, de modo que o que antes era estrangeiro e imprevisto tornar-se-á próprio e, em certa medida, previsível enquanto linguagem sonora. No que se refere à utilização da *guitarra*, esta se manterá como subsistema dentro do espaço semiótico, assegurando a continuidade de uma tradição que antecede ao próprio tango.

Ritornelo: quando Piazzolla descreve a jornada do *bandoneón* como um instrumento que tem sua origem em funções religiosas na Alemanha do século XIX para chegar aos bordéis de Buenos Aires no final daquele século, pode-se dizer que ele deixa explícito seu timbre e sua sintaxe híbrida. Um timbre único, ainda que de filiação direta dos instrumentos de fole como a concertina e o acordeão, capaz de desdobrar-se em sintaxes musicais singulares ao traduzir contextos sonoros tão díspares como o religioso e o prostibular. E se um instrumento, a despeito de suas apropriações por diversos contextos, carrega um pouco de

terra, marcando um território, realizando um agenciamento territorial, o *bandoneón* viria a encontrar seu próprio espaço semiótico ao expressar a linguagem portuária do Rio da Prata.

Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território... Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo. Um “nomo” musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (*cantus firmus*). O *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* também é a Morada. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.118).

Deleuze e Guattari (1997, p.132) vão além ao afirmar que não só o “[...] território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial”, mas que o território também seria efeito da arte, ou das “qualidades expressivas” que marcam um território, de modo que se possa supor que, nesse movimento da cultura em direção a um próprio, haja sempre um agenciamento territorial. Com efeito, onde Lotman³⁷ localiza apenas uma oportunidade de correspondência entre espaço e território, pode-se encontrar o próprio fundamento da tipologia da cultura do tango. Não serão poucas as tentativas de fazer coincidir as fronteiras do espaço semiótico do tango com as do estuário do Rio da Prata em um mesmo agenciamento territorial que conjugaria as forças expressivas de um fenômeno estético com as forças centrípetas da geopolítica exercida pelos portos de Buenos Aires e Montevideú às quais o *bandoneón* desempenharia o papel de elemento tradutor do contexto em linguagem musical.

O *bandoneón* pretendia sofisticar o exercício da tradução. Mas continuava sendo um instrumento bastardo. Para se livrar dessa condição, precisava de outro contexto. Começou a falar um novo idioma na Argentina, na qual adentra sem documento. O nome de quem o trouxe ficou eclipsado. A única certeza é que chegou a Buenos Aires e, como milhões de imigrantes, aprendeu a língua do porto e se submeteu a sua lógica: a hibridez. Aqui, o *bandoneón* encontrou uma nova família organológica, a do tango, com a qual adquiriu outro estatuto, impregnando-lhe a essa música uma sonoridade definitiva. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 28, tradução nossa).

O *bandoneón* não apenas possibilitaria ao tango que desenvolvesse uma nova linguagem a partir de outro universo rítmico e qualidade sonora, mas guardaria uma aura de mistério, uma improbabilidade e imprevisibilidade na sua adoção que não poderiam ser explicadas por um encadeamento causal de fatores musicais ou sociais. Sabe-se, por exemplo, que, desde 1870, Buenos Aires passou a ser o epicentro de um vigoroso fluxo migratório,

³⁷ “Quando a semiosfera também envolve características reais do território, a fronteira é espacial no sentido literal” (LOTMAN, 1990, p. 140, tradução nossa).

sendo tanto o destino de gente do interior, gaúchos e *criollos*, como de europeus: italianos, espanhóis e franceses que vinham em busca da prosperidade que a Argentina viveria em maior ou menor grau até o final dos anos de 1940. Apesar da imprecisão dos dados, pode-se dizer que, entre 1895 e 1914, a população de Buenos Aires teria aumentado de 663.000 para 1.600.000 habitantes, sendo que, no mesmo período, o número de imigrantes teria também mais que dobrado de 325.000 para 750.000, de modo que o percentual desses estrangeiros tivesse se mantido no elevado patamar de quase 50% de toda população (BROEDERS, 2008, p.49-50; CARRETERO, 1999, p.134), com destaque ao percentual de italianos na composição do quadro de imigrantes que teria se conservado entre 40% e 70%, entre 1871 e 1910 (PENAS, 1998, p.49)³⁸.

A expressiva afluência de imigrantes que fazia de Buenos Aires uma cidade de estrangeiros, dividida entre um centro rico, oligárquico e conservador e uma periferia pobre, imigrante e profícua, indicava o germe de uma cultura mestiça. Podia também sugerir a importância que o território desempenharia na conformação de uma tipologia da cultura. De fato, o tango já respondia a essas promessas. Significava uma mistura de ritmos e linguagens que comunicava as origens de seus componentes: a *guitarra* dos *payadores*, o acordeão dos italianos, a dança relativamente alegre para compensar a vida desgastante que se levava, e as gírias dos meliantes apropriadas em letras com algumas sugestões pretensamente obscenas. Significava também um progressivo movimento de centrípeto que agenciava as forças dispersas, nômades, em torno da passagem desses componentes do meio para um território comum, possibilitando atribuir consistência a esses elementos heterogêneos e imprimir um novo sentido aos textos culturais que adquiriam uma nova função nesse contexto.

Tudo isso poderia ser previsível: a aparição de uma cultura mestiça com tendências a uma tipificação centrada no território, primeiro como um agenciamento das próprias forças expressivas de um fenômeno estético, depois como agenciamento de forças geopolíticas. O imprevisível era a escolha do *bandoneón* como artífice do destino do tango. A massiva presença de italianos, que teriam trazido o acordeão ao contexto portenho, deveria ter facilitado a aceitação do *bandoneón* na configuração instrumental dos grupos de tango pela proximidade do timbre entre esses instrumentos, mas não explicaria a centralidade que este

³⁸ Entre 1906 e 1910, o aporte de espanhóis é equivalente ao de italianos – 40,9% –, sendo que, entre 1911 e 1914, pela primeira vez desde 1871, o percentual de imigrantes italianos (29,9%) é suplantado pelos espanhóis (47,5%). De todo modo, é também expressivo o percentual de imigrantes franceses principalmente entre 1871 e 1890 (entre 8,3% e 15%), assim como não são desprezíveis os números de imigrantes bretões, austro-húngaros, poloneses, russos (judeus em sua maioria) e sírios, no período entre 1871 e 1914. (PENAS, 1998, p.49). Estes dados correspondem ao período de gestação tanto do tango como do *bandoneón*.

viria assumir no espaço semiótico do tango. Em uma análise do quadro abaixo, ainda que se observe um progressivo avanço da presença do *bandoneón* nos grupos musicais entre 1880 e 1920, não se pode deduzir que tenha havido uma mudança estrutural suficientemente capaz de substituir certos instrumentos por outros senão apenas uma tendência pela diversidade.

Quadro da evolução histórica da presença de instrumentos em grupo musicais³⁹.

Instrumentos ⁴⁰	1880 – 1910	1910 – 1915	1915 – 1920
<i>Guitarra</i>	11	6	11
Flauta	8	1	8
Violino	13	13	32
<i>Bandoneón</i> (1899)	8	13	27
Clarinete (1903)	2	1	2
Harpa (1903)	1	-	-
Piano (1907)	4	9	16
Contrabaixo (1916)	-	-	2
Harmônio (1919)	-	-	1

Fonte: CARRETERO, 1999, p.85, tradução nossa.

Concordando com outros autores, Carretero (1999, p.86) entende que a incorporação do *bandoneón* aos grupos musicais teria desalojado a flauta. No entanto, não parece que se possa propor essa inferência a partir do quadro apresentado como o autor parece fazê-lo, pois os dados apenas apontam um decréscimo na participação da flauta durante um determinado período, retornando posteriormente aos números anteriores, não sinalizando, portanto, nenhuma tendência clara e, muito menos, uma relação direta entre a participação do *bandoneón* e da flauta nos grupos musicais. Aparentemente, atendo-se estritamente à leitura dos dados, o que se pode inferir é apenas uma tendência no uso de alguns instrumentos nas formações musicais, de modo que os significativos decréscimos que apresentam a *guitarra* e a flauta durante o período de 1910 a 1915 devam ser entendidos como desvios, necessitando ser justificados a partir de contextos complementares. Por outro lado, o autor parece correto ao afirmar que se encontra configurado com o *bandoneón*, a *guitarra*, o violino e o piano, a formação de um quarteto típico no segundo quinquênio da década de 1910, marcando o final de uma época que viria a se chamar de *Guardia Vieja*.

³⁹ “Este quadro está realizado levando-se em conta as agrupações que tiveram mais apresentações e renome entre 1880 e 1920.” (CARRETERO, 1999, p.85, tradução nossa).

⁴⁰ Embora o autor não deixe explícito, supõe-se que os números entre parênteses refiram-se ao primeiro ano de aparição dos instrumentos.

A leitura do quadro favorece ainda a proposição de algumas conjecturas. Uma delas é de que a importância e a nobreza do violino talvez sejam um pouco esquecidas e subestimadas justamente por sua presença continuada, por sua permanência silenciosa no escopo dos instrumentos do tango que se mantém até os dias atuais. Outra é a que aponta para um gradual declínio da harpa e para a ascensão do contrabaixo e, principalmente, do piano, que viriam posteriormente a fazer dupla na marcação rítmica do tango, competindo com a função antes desempenhada pela *guitarra*. Acima de tudo, na análise dos dados da ‘evolução histórica da presença dos instrumentos em grupo musicais’, percebe-se a ampliação das possibilidades de novos arranjos musicais a partir dessa diversidade instrumental, contribuindo para uma densidade semiótica que permite ao sistema-tango fazer suas escolhas na definição de um padrão rítmico que se estrutura a partir de 1920 com a consolidação das orquestras típicas. Se a presença do acordeão no contexto do tango – assim como no âmbito mais amplo do gaúcho – parece ter sido uma herança da massiva imigração italiana que se inicia na segunda metade do século XIX, a proximidade sonora com a popular *verdulera* – ou seja, com o ‘italiano’ acordeão – não explica senão problematiza a consolidação do *bandoneón* como o instrumento basilar do tango, colocando outros elementos semióticos em jogo nesse processo de formação de um espaço semiótico próprio. Se o tango demandasse uma nova qualidade sonora para consolidar uma linguagem própria, poderia tê-la adquirido por meio do aporte do acordeão que, assim como o *bandoneón*, pertence à mesma família de instrumentos aerófonos, no entanto, a sonoridade do *bandoneón* acabou sendo apropriada e desenvolvida ao gosto do tango rio-platense, ou mais propriamente portenho ou montevidense, ainda que seus fabricantes alemães tivessem buscado adequá-lo às interpretações sacras e de concerto e não às supostas investidas profanas aos bordéis ou à intimidade da proximidade dos corpos.

São esses indícios, entre outros, que corroboram a hipótese de que o *bandoneón* constitui-se em um processo explosivo na produção de sentido do espaço semiótico do tango. O *bandoneón* não estava sujeito a nenhuma lei de causalidade ou probabilidade para que sua adoção fosse prevista, permitindo, portanto, que sua escolha resultasse em um “alto grau de valor informativo” como se pode hoje constatar pela qualidade semiótica que o tango adquiriu. Endossa-se também a hipótese de que o estrangeiro possui a capacidade de aprimorar os predicados dos fluxos comunicacionais ao reorganizá-los a partir de uma rede de conexões e interações diversificadas capazes de promover semioses e não a simples manutenção dos habituais esquemas de codificação-decodificação que tendem à redundância. Com a introdução desse estrangeiro *bandoneón*, o tango vai conquistar a distância necessária

para se diferenciar dos demais ritmos que lhe dão origem e de outras influências sonoras que ainda viriam e veem a intervir na produção de seu espaço semiótico.

Esse agenciamento territorial que sofre o *bandoneón* na sua jornada de apropriação pelo tango não se reduz a um mero deslocamento de seu país de origem (Alemanha) para as cidades portuárias do estuário do Rio da Prata. Não é esse transporte geográfico que lhe assegura sua condição de estrangeiro, senão a recíproca modelização que ele faz *do e pelo* tango: o *bandoneón* modeliza a linguagem do tango, mas também o tango modeliza a linguagem do *bandoneón*. Na medida em que o timbre está associado à qualidade sonora de cada instrumento, ele representa seu traço diferencial ou a qualidade semiótica que o diferencia dos demais instrumentos. Instrumentos diferentes tocando a mesma nota soam distintamente, pois vibram em múltiplos de frequência diferentes, e assim o fazem porque a morfologia⁴¹, ou seja, a arquitetura funcional de cada instrumento assim o permite. No entanto, mesmo que as características do timbre do *bandoneón* provenham de sua morfologia, esta não se encontra imune a variações decorrentes do seu processo de fabricação como o uso de materiais mais ou menos nobres, ou em escalas diferenciadas. Nesse sentido, pode-se dizer que o próprio tango modelizou o *bandoneón*, quando se sabe que, em dado momento, os instrumentistas rio-platenses passaram a fazer exigência dos fabricantes de uma escala diatônica *sui-generis* e modificaram constantemente sua afinação até 1928. Por outro lado, a habilidade técnica do instrumentista e seu modo de interpretar com o uso de certos fraseados também modelizou o tango ao lhe imprimir uma sintaxe própria. Essa combinação da introdução de um novo timbre e de uma nova sintaxe resultará na consolidação de um padrão que chegará ao ponto de permitir que sua sonoridade seja confundida com a do próprio tango.

Mas para chegar a ter um selo próprio, distinto, com uma personalidade definida, o tango encontra-se magicamente com o instrumento que dará a sua identidade definitiva: o *bandoneón*. Sem dúvida é um instrumento estranho para esses lugares e essas pessoas, tanto aos nativos como aos imigrantes, que não se sabe com precisão quem o trouxe, com quem chegou num barco, mas que o portenho adota e adapta. (MARTÍNEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.141, tradução nossa).

O processo explosivo na consolidação do espaço semiótico do tango a partir da introdução do *bandoneón* no sistema de signos da música consiste na imprevisibilidade de sua chegada, não fazendo parte de um conjunto de possibilidades que se encontravam disponíveis naquele momento e lugar. Estrangeiro na comunicação e ao sistema cultural de um espaço semiótico que já se encontrava em formação, o *bandoneón* irá surpreendentemente estruturar

⁴¹ Embora na terminologia musical o conceito de morfologia tenha um sentido diverso, sendo empregado na análise das formas e processos musicais, aqui se refere exclusivamente à forma material e à arquitetura do instrumento que são objeto de classificação pela organologia, e não à composição musical. Vide GLOSSÁRIO.

esse espaço, tornando-o próprio, não simplesmente porque veio de fora – posto que, a rigor, todos os demais instrumentos que configuraram o tango também o vieram – mas, porque soube interagir com os demais elementos e consolidar um núcleo próprio, impondo seus traços distintivos muito evidentes. O caráter explosivo e a condição de estrangeiro do *bandoneón* também são notáveis pelo efeito inverso que inicialmente causa em sua passagem de um meio a outro, ou seja, em sua negação como um elemento estranho às características que o tango já assumira na virada do século XIX para o XX. Pensando em como teria ocorrido esse processo de introdução do *bandoneón* no escopo de instrumentos do tango no início do século XX, Pablo Mainetti conjectura:

Posso imaginar os conflitos naquela época, se era ou não era... Os tradicionalistas teriam dito “Isto não é tango”, como sempre ocorre quando existe uma mudança. Nessas épocas, os *bandoneonistas* primitivos eram pessoas que começavam a pesquisar, a estudar e a tocar com as descobertas alcançadas. Hoje, já existe uma técnica depuradíssima [...] Há gente que controla o instrumento muito bem, é só pensar que se trata de um instrumento alemão e os alemães vêm estudá-lo aqui. (GASIÓ, 2011a, p.4006, tradução nossa).

‘*Isto não é tango!*’. Haveria então de ser essa a contrassenha diante das mudanças que, soando como ameaças ao espaço semiótico do tango, ainda estariam por se repetir. Paradoxalmente, o instrumento que definiria os traços distintivos do tango desenhou um longo percurso até ser aceito como padrão, mantendo-se como um estrangeiro a um sistema cultural que ele próprio o funda. A chegada do *bandoneón* foi possivelmente a primeira ruptura que, como uma explosão, daria assento definitivo ao tango. Outras estariam por vir, tensionando os limites do espaço semiótico do tango, nas dobras entre o próprio e o estrangeiro.

2.2 – O TRAÇO DIFERENCIAL

O retorno à hipótese de que o *bandoneón* ocupe uma posição central no sistema de cultura do tango exige o entendimento de quais sejam afinal seus traços distintivos. Em que medida estes traços estariam condicionados a sua morfologia e ao exercício de sua sintaxe? Em que medida a estrutura do instrumento e sua forma de tocar produziriam uma sonoridade suficientemente singular e original para promover sua centralidade no espaço semiótico do tango?

De acordo com Zucchi (1998, p.2-12)⁴², o *bandoneón* é um instrumento aerófono, como o órgão e o acordeão, em que o que soa é o ar ao passar por uma lingueta, remetendo-o a uma caixa de ressonância. Dentre a família de instrumentos aerófonos, elenca-se desde o antiquíssimo *sheng* feito de canas de bambu e que remontaria ao século VIII, até seus antecessores mais diretos no século XIX como o *melófono* húngaro, o acordeão vienense, a harmônica alemã, a concertina inglesa e a alemã, cuja aparência e sonoridade seriam as mais próximas do *bandoneón* e sobre o qual haveria registros na Argentina desde 1856. No caso dessa concertina alemã, a expectativa de seu criador – Carl Friedrich Uhlig – era de que o instrumento lograsse uma sonoridade que se adequasse aos instrumentos de corda visando sua integração com a música de câmara, não se limitando portanto à interpretação de canções e danças populares. No entanto, as esperanças de Uhlig viram-se frustradas tão logo os camponeses e trabalhadores começaram a tocá-la de ouvido e pelo sistema de cifras, ou seja, pelo número de cada tecla.

Resulta oportuna essa observação que da morfologia da concertina possa extrair-se uma sonoridade compatível tanto com a música clássica como com a música popular na medida em que sugere que o timbre de um instrumento não esteja associado a um padrão de execução pelo qual então se determinaria se uma composição é erudita ou popular. No entanto, permanece a dúvida em saber se a concertina não foi introduzida no meio da música de câmara por não dispor de recursos suficientes inerentes à própria morfologia do instrumento (como um espectro reduzido da escala musical) ou se porque os músicos que fizeram uso dela dispunham de habilidades sofríveis para tal.

O esquema de filiação dos instrumentos apresenta uma similaridade com aquilo que Lotman (1998) chama de “isomorfismo vertical” como um mecanismo de produção de textos que resulta na heterogeneidade do espaço semiótico pela sua organização em diferentes níveis hierárquicos. A partir de um nível mais elevado, um texto é multiplicado em inúmeros textos num nível abaixo, reproduzindo partes de sua estrutura e contribuindo para um aumento quantitativo da informação disponível nas camadas superiores. Seguindo o mesmo princípio, seria possível traçar um diagrama desde o *sheng* até o *bandoneón*, porém, nessa linhagem de instrumentos aerófonos, ao mesmo tempo em que se geram novos instrumentos, a herança sonora do *bandoneón* vai também se diferenciando no seu deslocamento para o contexto rio-platense do tango, demandando uma morfologia específica e desenvolvendo uma sintaxe

⁴² A partir da classificação estabelecida pelos musicólogos Eric von Hornbostel e Curt Sachs, que organiza os instrumentos a partir da matéria que vibra na produção do som.

própria. Essa suposição pode evidentemente ser aplicada a qualquer instrumento que, em suas interações com seus contextos específicos de execução, atravessa uma série de contínuas, ainda que possivelmente lentas transformações na sua forma, promovendo sintaxes musicais diferenciadas com maior frequência e velocidade na medida em que o mecanismo de transmissão do fluxo informacional e da dinâmica da cultura não se restrinja simplesmente ao isomorfismo vertical, mas ocorra em sincronia com o horizontal. Fato observável no percurso do *bandoneón* que, não obstante a familiaridade sonora com a concertina alemã, herda também a esperança de Uhlig de que o instrumento de fole possa exercitar uma sintaxe musical mais sofisticada que o distancie da música popular e o introduza no meio erudito, ou, ao menos, na fronteira entre esses meios. Esperança que teria início com Heirinch Band e se concretizaria mais tarde, primeiramente com Eduardo Arolas até chegar em Astor Piazzolla.

Segundo Zucchi (1998, p.12-27), o próprio Heinrich Band, o suposto⁴³ inventor do *bandoneón*, consideraria o instrumento apenas uma versão melhorada da concertina, apresentando outra disposição dos teclados na busca por uma maior extensão sonora. O *bandoneón* passou de 64 tons (17 teclas do lado direito, 15 do lado esquerdo) para 71 teclas e 142 vozes. E a procedência alemã era assegurada pelo processo de fabricação e pela patente dos seus componentes, inclusive no caso dos famosos e mitológicos *bandoneones* ‘AA’, mais conhecidos como *doble A*, da *Alfred Arnold Bandonion, Konzertina und Piano-Accordion Spezialbrik-Carlsfeld-Erzgebirge*. Apesar da origem alemã, o *bandoneón* passou a ser progressivamente apropriado não apenas pelo tango como pelo nacionalismo argentino, que crescia na proporção da expressiva demanda pelo instrumento⁴⁴, justificando inclusive sua fabricação principalmente após a primeira guerra mundial quando o mercado europeu encontrava-se debilitado. Esse nacionalismo fica evidente quando mostra que “[...] catálogos propagandísticos posteriores, qualificam o ‘doble A’ como ‘O único instrumento para uma interpretação perfeita do tango argentino’” (ZUCCHI, 1998, p.19, tradução nossa), embora outras marcas e fabricantes⁴⁵ disputassem esse mercado.

A respeito da qualidade incontestada do *doble A*, Astor Piazzolla diria em 1990:

⁴³ A literatura aponta controvérsias sobre a autoria na fabricação do *bandoneón*, já que o mesmo não teria sido patenteado. O próprio Zucchi (1998) apresenta além dessa, outras versões – como aquela que atribui a Carl Zimmermann a invenção –, mas parece convencido de que Heinrich Band teria sido mesmo o autor.

⁴⁴ A demanda pelo instrumento não partia apenas da Argentina, mas também do Uruguai, que eram os principais clientes na América do Sul do *doble A*, capazes inclusive de justificar uma retomada das atividades da fábrica na Alemanha após 1919. (ZUCCHI, 1998, p. 18-23).

⁴⁵ A marca de *bandoneón* ‘Germania’ teria chegado a disputar a preferência dos *bandoneonistas* rio-platenses (ZUCCHI, 1998, p.20). Fischerman e Gilbert (2009, p.27) também mencionam as marcas ‘Premier’ e ‘América’ pela mesma fábrica de Alfred Arnold à qual atribui sua operação no mercado de *bandoneones* entre 1911 e 1949.

Na Argentina foram vendidos cerca de 25.000 *bandoneones* Doble A, mas nem todos tinham a mesma qualidade. A série de 20.000 a 25.000 é a melhor, tem a ver com um bom momento da fábrica, quando os alemães haviam tomado o controle. Era um trabalho artesanal, hoje em dia é quase impossível pensar em algo parecido porque tampouco existe um grande mercado comprador para instrumentos dessa qualidade. (GORIN, 1998, p.152, tradução nossa).

O modelo criado em 1925 de 144 tons e 72 teclas diatônicas ou bissonoras foi adotado pelos músicos alemães, no entanto, o modelo de 71 teclas e 142 vozes (ou tons), também diatônico, foi o mais requerido pelos músicos rio-platenses. O músico Alejandro Barletta relembra que, em 1925, na Alemanha, consolidaram-se dois sistemas de teclado: o cromático, utilizado pelos alemães, que é ordenado e produz o mesmo som abrindo ou fechando o fole; e o diatônico, requisitado basicamente pelas casas de importação argentinas que demandavam um produto mais sofisticado cujas linguetas fossem de um material mais nobre como antimônio e não de alumínio. Embora mais caros, a justificativa por um *bandoneón* de maior complexidade e qualidade sonora decorria da exigência pelos músicos de tango que se aproveitaram da perspectiva econômica favorável que a Argentina atravessava entre os anos de 1920 a 1950, quando se importaram a maioria desses instrumentos antes que sua fabricação fosse paulatinamente cessando após a guerra⁴⁶.

Segundo o *bandoneonista* Rodolfo Mederos, essa qualidade sonora atingida pelo *bandoneón* teria permitido ao tango deixar de ser uma simples melodia acompanhada e ter se tornado erudito em seus aspectos harmônicos e polirrítmicos, representando um avanço com relação à *guitarra* na medida em esta não exige o mesmo domínio técnico e permite inclusive que se possa tocar de ouvido (AZZI, 1991, p.75). Olhando em retrospectiva, a história parece confirmar o fato de que o *bandoneón* representou um avanço na qualidade sonora do tango, no entanto, é duvidoso que essa evolução tenha sido decorrente diretamente de sua complexidade técnica na medida em que a notação musical destinada exclusivamente ao *bandoneón* só teria início a partir de 1954 (AZZI, 1991, p. 60). A prerrogativa de que essa complexidade técnica tivesse sido responsável pela riqueza sonora que o tango viria a adquirir não parece se constituir em relação direta e causal na medida em que, salvo exceções, os instrumentistas do início do século XX não tinham qualificação técnica suficiente para explorar todo seu potencial sonoro, subutilizando seus recursos. Antes mesmo que se editassem as peças para piano, a evolução do *bandoneón* esteve restrita ao virtuosismo do instrumentista que tocava de ouvido ou seguia os números que cada tecla do *bandoneón* levava marcada de fábrica.

⁴⁶ A fábrica localizada em Carlsfeld, Alemanha, teria fechado definitivamente em 1970 (FEBRÉS, 2008, p.101).

Em 1990, os *bandoneonistas* Leopoldo Federico e Roberto Di Filippo relatavam o seguinte acerca do instrumento:

O *bandoneón* tem um som abrindo e outro fechando. Esta diferença é fundamental e se nota na execução: quando abre, chega-se a um momento chave, é quando a falta de ar obriga a fechá-lo. Essa é a problemática mais importante que apresenta o instrumento, além da mecânica imperfeita do teclado. As oitavas não guardam a mesma ordem que, por exemplo, o piano. É senso comum que a grande virtude do *bandoneonista* é valorizada em dois momentos: 1) quando toca um solo e é praticamente imperceptível o suspiro do fole; 2) quando o fato de abrir e fechar o *bandoneón* não corta a frase musical. Isto é muito difícil, mas se consegue estudando a partitura e marcando quando se deve abrir e fechar. Tocar abrindo pode ser uma facilidade, uma tentação para os menos virtuosos, mas ao mesmo tempo, oferece um perigo: os pulsos vão se torcendo, endurecem e isso leva à perda na digitação. Na orquestra dos anos de 1946, Piazzolla tocava a parte central, a mais potente, e deixava para o segundo *bandoneonista* a linha mais aguda, de difícil resolução justamente pela posição do teclado. As notas agudas são mais distantes com relação ao pulso, não se podem alcançar com as pontas dos dedos. Piazzolla considerava o instrumento perfeito em toda mão esquerda, e quase perfeito na direita. Neste caso, porque não lhe agradava o som de cinco ou seis notas da quinta oitava, do Mi ao Sol. Dizia sempre: “*parece uma flautinha*”. (GORIN, 1998, p.235, tradução nossa).

Esse conhecimento acerca do instrumento paradoxalmente só viria a se acentuar com o ‘declínio do tango’ a partir dos anos de 1960 com o impulso aos estudos que dera Piazzolla, forçando seu uso ao limite, e o posterior surgimento das escolas e conservatórios. Até os anos de 1920, o *bandoneón* era tocado de forma improvisada e, entre 1920 e 1950, apesar dos grandes nomes que surgiram nesta época, seus recursos sonoros em termos de extensão da escala não eram aproveitados, de modo que a hipótese de que sua admissão no espaço semiótico do tango tenha sido decorrente de sua maior complexidade técnica diante da *guitarra* ou mesmo do familiarmente muito próximo acordeão deva ser posta entre parênteses. A relação causal que se procura estabelecer entre sua maior complexidade técnica e sua adoção contrariam os argumentos que denunciam sua subutilização.

No início do século [XX], o estudo do *bandoneón* era muito básico, quase não se trabalhava com as mãos. A mão esquerda praticamente não era utilizada e poderia se dizer que a mão direita tocava duas oitavas, ou uma oitava e meia. Os demais sons não se tocavam, às vezes alguém comprava algum *bandoneón* e percebia que os sons agudos e mais graves da mão esquerda nunca haviam sido utilizados, esse era o grande defeito dos *bandoneonistas*. Havia uma técnica primária que servia para tocar alguma coisa e acompanhar: o “*marte*”, que na gíria dos *bandoneonistas* é o “*chán chán*”. Esse “*chán chán*” era feito com a mão esquerda, uma oitava do teclado e nada mais. O resto não era utilizado. Ou seja, do teclado de cinco oitavas e meia, somente duas oitavas e meia... não se podia fazer polifonia com o *bandoneón*. É instrumento eminentemente polifônico, eu faço todo Bach com o *bandoneón*. (AZZI, 1991, p.58-59, tradução nossa).

Piazzolla também endossa a posição acima de Barletta: conta que quando retornou à Argentina após sua infância em Nova Iorque passou a buscar trabalho como *bandoneonista*, mas que o padrão sonoro estabelecido não permitia quaisquer arroubos ou rompantes.

O primeiro que fiz foi fugaz, com a orquestra de Gabriel Clausi, até que recebi um chamado de Francisco Lauro, o Tano Lauro, que não era da primeira linha do tango, mas trabalhava muito. Peguei o *bandoneón* e me preparei, queria impressionar. Ensaiei algo de Mozart, um pouco de Gershwin. [...] Pediu-me que tocasse algo e saí com Mozart. El Tano me olhava sem se alterar, imagino que não entendeu nada. Depois, parti com Gershwin. Foi a gota d'água. Levantou-se com as mãos na cintura, agachou-se e me disse: “*Chega com essa fantasia, me marca um tango com quatro, chan chan, chan chan*”. Fiz isso por dois minutos e me deteve. “*Aí está, amanhã começa com a orquestra*”. (GORIN, 1998, p.35-36, tradução nossa).

As memórias de Piazzolla confirmam o fato de que o *bandoneón* era subutilizado e que obedecia a um padrão rítmico bastante elementar, contrariando a hipótese de que a sofisticação da sintaxe musical do tango tenha sido diretamente decorrente da complexidade técnica do instrumento. A morfologia do *bandoneón* pode favorecer o desenvolvimento de uma sintaxe complexa e original, contudo, para que isso aconteça, é preciso que o instrumento seja manipulado por mãos hábeis e criativas na produção de semioses musicais.

A ideia de que uma máquina que é aprimorada gradualmente começará “de repente” a pensar por si mesma é tão ilusória como a ideia contrária, segundo a qual um texto introduzido desde o exterior num dispositivo passivo, possa gerar o fenômeno do pensamento. O pensamento é um ato de intercâmbio e, portanto, supõe uma atividade mútua. O texto introduzido de fora, estimula, “conecta” a consciência. Mas, para que essa “conexão” se produza, o dispositivo que é conectado deve ter fixada em sua memória uma experiência semiótica, ou seja, esse ato, não pode ser “o primeiro”. (LOTMAN, 2000, p.17, tradução nossa).

Ainda que Lótman refira-se especificamente ao mecanismo de produção do pensamento para mostrar a necessidade de interação entre máquina e texto, dada a similitude estrutural e funcional entre as classes de objetos inteligentes, pode-se inferir o mesmo princípio para o caso do *bandoneón*. Para que ocorram semioses, é necessário supor um sincronismo entre a estrutura mecânica do *bandoneón* com o aporte de textos de cultura que seriam trazidos pela habilidade e criatividade do músico, dos quais a partitura, ou notação musical, é apenas uma representação tênue de uma configuração semiótica mais complexa que inclui a prévia memória de outras experiências sonoras, que podem vir de referências musicais tão distantes do tango como as fugas de Bach ou as síncope jazzísticas.

Essas memórias passam a ser particularmente intensas com o volume expressivo de imigrantes que Buenos Aires recebe no período de formatação do tango. Eles trazem a experiência de outras sonoridades, de outros ritmos, gestos e formas de expressão estética que não são preservadas tal como se constituíam em seus locais de origem, mas são traduzidas ou modelizadas ao novo contexto local. Essas sonoridades não se encontram, contudo, codificadas em notações precisas em uma partitura que, como escritura do audível, possa ser reproduzida ou comunicada de imediato, mas constituem-se em lembranças mescladas com

outros signos, outras imagens, que são condensadas em textos de cultura. São textos que procedem tanto de italianos, espanhóis e franceses de uma Europa mediterrânea como dos *payadores* e gaúchos dos pampas que interagem entre si, criando camadas e estratos semióticos que darão sentido a um sistema de cultura. Esses intercâmbios ou interações tornam-se ainda mais intensos com os meios de comunicação massivos que, mediante a reprodutibilidade técnica do som e da imagem, competem para o aumento da diversidade de referências musicais na formação de uma memória individual e coletiva.

Na casa dos Piazzolla havia um rádio. E também um gramofone. Mas a música não saía dali. Nova Iorque define como poucas seu novo estatuto e lugar a partir da reprodução técnica do som que tantas apreensões despertavam em Stravinsky e Bartók. [...] Nova Iorque é uma nova Babel e cada língua oferece em sacrifício sua música ao movimento da rua num processo de contínua transfusão. Não é casual que Piazzolla tenha falado de seu recente gosto pelo klezmer que se ouvia no bairro judeu, no limite com *Little Italy*. A divisão da marcação em 3+3+2 dos imigrantes centro-europeus encontrar-se-ia ali antes que na milonga e na música de Francisco e Julio De Caro. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.26, tradução nossa).

Essa memória que Piazzolla adquiriu a partir de sua experiência em Nova Iorque deverá ser traduzida ao tango em termos de uma sonoridade menos regional e mais cosmopolita ou mesmo clássica. Com Piazzolla, assim como com qualquer outro, a morfologia do *bandoneón* não determina sua sintaxe. O que Piazzolla fez, assim como outros o fizeram e talvez ainda o façam, foi ampliar os recursos semióticos que a morfologia do *bandoneón*, com seu conjunto limitado de variáveis, permite executar em termos de uma nova linguagem, de uma nova sintaxe musical. Nesse sentido, o texto que se produz da relação semiótica entre a morfologia do *bandoneón* e sua sintaxe está também irremediavelmente vinculado aos textos que lhe são extrínsecos, que, por sua vez, são resultado de outras relações semióticas. Não obstante este moto contínuo, verifica-se uma tendência à estabilidade nos sistemas de cultura que, no caso da música, é dado pela formação de um padrão rítmico. Em termos gerais, o padrão musical do tango foi modelizado pelo *bandoneón* quando se formou, em torno de si, a orquestra típica, impondo-lhe uma marcação rítmica. É nesse momento que o *bandoneón* assume a centralidade no espaço semiótico do tango, conferindo-lhe seu principal traço distintivo, e não raramente essas orquestras tiveram na figura do *bandoneonista* senão seu diretor, o nome de maior destaque: Aníbal Troilo, Eduardo Rovira e Astor Piazzolla, são alguns dos casos. Inúmeras vezes, suas habilidades pessoais promoverão um caráter distintivo às orquestras, estabelecendo inclusive novos padrões rítmicos, ainda que os seus diretores fossem os efetivos responsáveis pelos arranjos ou diretrizes gerais, enfatizando o caráter mais melódico ou harmônico, imprimindo maior ou menor vigor no andamento e na marcação rítmica.

Essa primazia do *bandoneón* em determinar o padrão rítmico do tango, conferindo-lhe uma centralidade, suscita uma série de investigações acerca de sua morfologia. Distintamente de outros instrumentos, mesmo os de fole, incluso os *bandoneones* cromáticos, o *bandoneón* utilizado na configuração instrumental do tango não encontra uma explicação lógica. Possui uma ordenação dos teclados que parece combinada de forma aleatória, fruto talvez do acaso, não atendendo à escala cromática habitual, o que, se por um lado, dificulta enormemente sua execução, por outro, confere-lhe uma riqueza de combinações capaz de suplantar a qualidade sonora de outros instrumentos.

O *bandoneón* é um instrumento terrivelmente difícil, complexo e, portanto, exige um estudo contínuo. Primeiro, como na maioria dos casos, ao apertar uma tecla o som é diferente ao abrir e fechar, sendo necessário estudar quatro teclados: direito, abrindo e fechando; esquerdo, abrindo e fechando. Depois, seus teclados não estão ordenados cromaticamente, mas estão totalmente desordenados. Nunca se pode averiguar o motivo dessa disposição, nem a intenção de seu inventor. Mas a fábrica Alfred Arnold fez um *bandoneón* com teclados ordenados cromaticamente – *bandoneones* cromáticos – e sinceramente é outro instrumento, já não é um *bandoneón*. Outra das dificuldades do *bandoneón* autêntico: para se fazer a escala cromática, às vezes tem que se dar saltos no teclado para se chegar de uma nota a outra, por exemplo do *Sol* grave ao *Lá* grave do lado esquerdo abrindo, tem que percorrer todo teclado; no piano, diversamente, estão todas as notas juntinhas. Mas, por outro lado, esta disposição do teclado do *bandoneón* tem uma grande facilidade: a de permitir acordes de três e quatro oitavas de extensão, por exemplo, três ou quatro sóis, como uma única mão, algo quase impossível com outros instrumentos. (ZUCCHI, 1998, p.46, tradução nossa).

Um primeiro fato que chama a atenção na explanação de Barletta é a sugestão de que o *bandoneón* tenha sido concebido por acaso, sem uma explicação lógica, possibilitando que sua instrumentalização operasse fora das regras habituais. Esse aparente acaso, rompendo com a linearidade de um encadeamento lógico e dedutivo, cindindo com o mais provável que seria a ordenação dos teclados dentro de uma escala cromática, desencadeia um processo explosivo, inesperado e criativo na execução do *bandoneón* diatônico, como se operasse uma mudança, senão mesmo uma revolução, nas regras gramaticais que regem a linguagem musical. Por outro lado, essa dificuldade inicial, que reside na quebra de um padrão de execução, converte-se em um ganho qualitativo na medida em que aumenta a probabilidade de execução com uma extensão maior, ou seja, com um maior número de oitavas⁴⁷.

A condição estrangeira e o processo explosivo do *bandoneón* ocorrem, portanto, simultaneamente em dois níveis. Operam na passagem desde fora até o centro, como um elemento improvável e estrangeiro que se torna próprio ao espaço semiótico do tango; e pela concepção casual de sua estrutura morfológica que não ordena seu teclado a partir do padrão

⁴⁷ Esse raciocínio foi corroborado pelos *bandoneonistas* Pablo Mainetti e Mariano González Calo em entrevistas pessoais realizadas em Buenos Aires em agosto de 2013.

usual. Tanto a originalidade de seu timbre como a disposição aparentemente aleatória dos botões de seu teclado vão introduzir novas informações no sistema musical do tango. A trajetória do movimento dos dedos no teclado quando tocado numa escala cromática do tom mais baixo ao mais alto é representada graficamente abaixo em contraposição ao *bandoneón* diatônico de 142 tons que abrange mais que cinco oitavas. Além de evidenciar o movimento não linear na execução do *bandoneón*, a representação mostra a complexidade do instrumento que apresenta simultaneamente quatro percursos distintos a partir de uma disposição assimétrica de seus botões assentados nas duas caixas ligadas por um fole.

"A trajetória cromática" – movimentos dos dedos no teclado quando tocando na escala cromática do tom mais baixo ao mais alto.

Sistemas lineares

Acordeão de botões – mão direita

Acordeão de teclas – mão direita

Sistemas não lineares

Fonte: BERGENMUSEUM. *Universitetsmuseet i Bergen*, imagens adaptadas e tradução nossa.

A configuração assimétrica do *bandoneón* responde às inferências que Lotman (1998, p.43-60; 2000, p.11-24) faz sobre as relações dialógicas e criativas que se tornam possíveis a partir dessa condição. Ainda que Lótman refira-se nesses textos fundamentalmente a estrutura assimétrica do cérebro e dos sentidos humanos ou aos sistemas de modelização primária e secundária, reconhece a analogia com a estrutura de outros sistemas de formação de sentido, cuja invariante é uma estrutura bipolar em que um polo está situado a geração de textos discretos e, em outro, de textos não discretos. Em nenhum desses casos apresentados, a configuração assimétrica dos teclados em si, e de seu posicionamento relacional direita e esquerda, pode ser imediatamente enquadrada: nem o *bandoneón* confunde-se com o cérebro, nem sua produção sonora corresponde à relação entre signos discretos e contínuos. No entanto, a premissa de que a produção de sentido decorre de uma relação assimétrica entre

textos pode ser sustentada. O texto que se produz do lado direito do *bandoneón* é de outra natureza semiótica que o do lado esquerdo. O *bandoneón* funciona como um aparelho estéreo: “O *bandoneón* é o único instrumento em que o que soa na esquerda é diferente do que soa na direita.” (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.27, tradução nossa).

A dificuldade em tocá-lo é compartilhada por diversos *bandoneonistas*. Osvaldo Piro (*El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, filme), por exemplo, comenta que se trata de um instrumento que tem quatro teclados cegos, já que não se veem, e que seu aprendizado requer uma dedicação desde pequeno, quando ainda se tem a capacidade de aprender a tocar, a falar e a andar, tudo ao mesmo tempo. E Piazzolla confirma: “[...] demora a enamorar-se do *bandoneón*. As teclas ficam de lado, é um mistério, não se vê. No piano, o teclado está de frente, o violinista enxerga continuamente suas mãos, o mesmo ocorre com o contrabaixista, o percussionista, mas o fole apenas os dedos conseguem vê-lo.” (GORIN, 1998, p.149, tradução nossa). Ainda que a estrutura assimétrica e a extensão diferenciada de alcance de suas notas possam resultar originais e passíveis de diferentes e ricas modulações, sua linguagem musical não seria unicamente capaz de provocar semioses de tal ordem que pudessem estabelecer uma hierarquia de sentidos que colocasse o *bandoneón* em um lugar central no interior do espaço semiótico do tango sem o acesso a outros níveis de significação. Esses níveis devem operar desde outros sistemas de signos, senão distintos da linguagem musical, que lhe provoquem ao menos contrapontos e tensões capazes de lhe conferir uma densidade semiótica sem a qual a funcionalidade do *bandoneón* se resumiria a sua instrumentalização técnica, desprovida de qualquer possibilidade de recorrência a diferenças estilísticas como aquelas que se assistem nas diversas formas de tocar um instrumento mesmo a partir de uma mesma notação musical. Sobre esse aspecto, a descrição da vivência de Barletta, enquanto esteve radicado na Europa entre 1952 e 1970, é ilustrativa, quando afirma que:

Na Europa, os executantes de *bandoneón* – exceto na Alemanha – são poucos e muito medíocres. Na Alemanha, ao menos, procuraram fazer algo pelo instrumento; não alcançaram nem a técnica nem o nível internacional, mas estavam no caminho. Há, inclusive, uma cátedra de *bandoneón* no Conservatório de Berlim, mas está voltada exclusivamente à música folclórica europeia. Eles acreditavam que o *bandoneón* não poderia ter outro destino que não esse; o professor Küserov, que foi responsável por essa cátedra disse: “Enquanto nós dormíamos, um argentino nos levou tudo”. Além disso, eles utilizavam *bandoneones* cromáticos e o “verdadeiro *bandoneón*” é o diatônico, os demais são – que eu bem sei –,... acordeões. Eu estive na Alemanha em 1969 e 1972, e os vi e os toquei, podendo comprovar que suas possibilidades técnicas são muito mais limitadas do que do *bandoneón* diatônico. (ZUCCHI, 1998, p.45, tradução nossa).

A explanação de Barletta aborda diversos níveis passíveis de análise semiótica. Primeiramente, reitera a diferença entre as modalidades de *bandoneones* cromáticos e

diatônicos, enaltecendo as vantagens sonoras destes – como o autêntico *bandoneón* –, e desmerecendo o modelo cromático ao equipará-lo ao acordeão. Nesse caso, há duas considerações a fazer: ele estabelece uma fronteira, ou uma linha divisória, entre instrumentos não só da mesma família musical, como o acordeão e o *bandoneón*, como entre os modelos cromático e diatônico, tomando a estrutura assimétrica e não linear deste como medida de complexidade e qualidade sonora. Pode-se inferir, portanto, uma relação direta entre a morfologia e o mecanismo do *bandoneón* diatônico com sua extensão e qualidade sonora, sustentando o argumento daqueles que veem nos atributos implícitos ao *bandoneón*, e, portanto, em seus recursos técnicos, a infraestrutura necessária para o desenvolvimento e a evolução ulterior do tango como um gênero musical não só específico, mas único por situá-lo na interface entre o popular e o erudito (algo que teria ocorrido com a valsa na Europa, com o jazz nos Estados Unidos, e com Piazzolla na Argentina).

No entanto, Barletta não parece corroborar a hipótese de que a morfologia do *bandoneón* seja suficiente para lhe imprimir uma sintaxe não só diferenciada, como capaz de atingir uma qualidade sonora como teria alcançado com o tango, quando ele incide em uma dimensão semiótica que parece atravessar todo discurso que vincula o *bandoneón* ao tango, inferindo-lhe uma marca territorial expressa em sua ‘argentinidade’ como quando empresta voz ao professor Küserov para dizer: “Enquanto nós dormíamos, um argentino nos levou tudo”. Essa expressão territorial que assume o *bandoneón* é chave na compreensão do tango como uma manifestação estética portenha: é a linguagem musical que o *bandoneonista* portenho imprime ao tango que vai lançar a estética além dos recursos técnicos que o instrumento permite executar em suas originais modulações sonoras. Ainda que o timbre do *bandoneón* dispare na memória do ouvinte uma associação imediata com o tango, essa lembrança não poderia ser ativada sem que, antes, a definição dos traços distintivos da estética *tanguera* fosse encontrada no modo portenho de executá-lo. O amálgama entre o timbre do *bandoneón* e o tango não é evidentemente um dado apriorístico que justifique a adoção do *bandoneón* pelo tango e do tango pelo *bandoneón*. Se assim fosse, o acordeão, trazido fundamentalmente pela forte imigração italiana desde o final do século XIX ao estuário do Prata, poderia ter desempenhado esse papel de elemento sonoro distintivo do tango dada a sua similaridade tímbrica, no entanto, foi o improvável *bandoneón*, de origem alemã, o instrumento apropriado como elemento estrangeiro em um sistema de cultura que se

pretendia rio-platense, senão mesmo portenho. Esse é um raciocínio que serve de argumento para autores como Horacio Ferrer enfatizarem o caráter territorializado do tango⁴⁸.

“E não foi o ordinário acordeão [*‘verdulera’*] acessível e banal [*facilonga*], senão o complicadíssimo *bandoneón* o instrumento escolhido. [...] é que a influência da imigração no tango – e em geral em todas as formas de arte nacional – não é desprezível. Mas é muito menor do que se costuma atribuir. O Tango é obra de nativos. É a afirmação do argentino, do portenho, do rio-platense em luta com as forças descaracterizadoras da imigração. O *bandoneón*, justamente por ser desconhecido, porque chega totalmente vazio, virgem, desprovido de técnica e sem tradição musical, sem apelo emocional, sem ambientação nacional, surge como a grande possibilidade. A criatura justa para ser educada aos modos nativos [*educada a la criolla*], para ser enaltecida ao máximo a nossa maneira de viver”. (ZUCCHI, 1998, p. XI-XII, tradução nossa).

Por sua vez, Ernesto Sábato (2005, p.24, tradução nossa) insiste que o *bandoneón* é distinto do acordeão por não ter o sentimentalismo fácil; sendo o elemento que separa o tango da herança do candombe: “Instrumento sentimental, mas dramático e profundo, a diferença do sentimentalismo fácil e gracioso do acordeão, acabaria por separá-lo para sempre do adorno [*firulete*] divertido e da herança candombera”. E Piazzolla apela para uma curiosa e estranha metáfora para distinguir a qualidade do timbre do seu som:

É a diferença entre um limão e uma laranja. O *bandoneón* é uma laranja, o acordeão é um limão. O acordeão tem um som ácido, um som agudo. É instrumento muito feliz. O *bandoneón* tem um som aveludado, um som religioso. Fora feito para tocar música triste. (BANDOMEUM, tradução nossa).

Distinto do acordeão a despeito de seus laços consanguíneos, logo bastardo. Diverso dos demais instrumentos de fole pela ordenação sui-generis de seu teclado, logo híbrido. Apesar de popular, torna-se nobre pela sua dificuldade de execução e pela singularidade do timbre que produz. Poder-se-ia supor que essas qualificações lisonjeiras, apesar de estranhas, seriam decorrentes da proibidade daqueles pais adotivos que, justamente por reconhecer o caráter bastardo do filho, procurariam compensá-lo enaltecendo suas virtudes. No entanto, não seriam apenas os *bandoneonistas*, nem sequer os argentinos, que destacariam as mesmas qualidades e atributos. O diário *El Diluvio* teria publicado em 22 de abril de 1928 a seguinte nota acerca da introdução do *bandoneón* na formação orquestral do trio de cantores Irustra, Fugazot e Demare em suas apresentações no *Éden* em Barcelona:

A orquestra deste dancing, que tantas surpresas concedeu ao público barcelonês com seu repertório original de tangos e canções *criollas*, trouxe como surpresa não menor um instrumento novo e desconhecido para nós: o *bandoneón*. Incorporado definitiva e unicamente à lírica *criolla* a ponto de ser um instrumento imprescindível em todas as orquestras argentinas, o *bandoneón* ganhou carta de cidadania e tem sido alma,

⁴⁸ O caráter territorializado do tango é praticamente consensual na bibliografia – escrita eminentemente por argentinos – sobre o assunto, o que difere é a quem atribuir essa matriz cultural: se ao elemento *criollo* ou a uma posterior mescla em que o imigrante europeu seria determinante na sua composição.

nervo e intérprete definitivo do tango. Instrumento difícil, de uma melodia queixosa [*quejumbrosa*], une a riqueza melódica do órgão com a nitidez do violino. É difícil, porque o executante deve ler em duas chaves, e enquanto a mão esquerda toca o acompanhamento, a direita executa o canto, sem prejuízo de que ambas as mãos façam variações e adornos. Nenhum instrumento como o ‘fole’ [*“fuelle”*] pode traduzir mais claramente a essência do tango: *compadrón* ou *orillero*, elegante ou aristocrático, o *bandoneón* traduz os estados da alma, reflete os modismos populares. (FEBRÉS, 2008, p.100, tradução nossa).

Os traços diferenciais do *bandoneón* vão logo se convertendo e confundindo na própria tradução do tango. A antiga configuração violino, *guitarra* e flauta, utilizada no processo inicial de formação do tango, imprimia uma velocidade que seria traduzida para a dança em passes ágeis, inclusive em algumas firulas, que demonstrariam as habilidades dos dançarinos a despeito da proximidade dos pares que dançavam juntos. Na estruturação das orquestras típicas, o acoplamento do timbre praticamente inconfundível do *bandoneón* vai conduzir o tango a um andamento mais lento, menos alegre e vivaz que a flauta propiciava. O chamado tango *compadrito*, alegre e ágil, como efeito do “staccato-picado”, foi ficando mais arrastado, mais ligado (*legato*), mais contínuo, permitindo introduzir um traço mais melódico à música. Por outro lado, esse efeito teria possibilitado que mais pessoas bailassem, pois nem todos eram virtuosos na dança (FERRARI, 2011, p.116; ZUCCHI, 1998, p.30-31). Apesar de ter se tornado mais lento, ou justamente por isso, a interpretação do tango enriqueceu-se com o emprego de frases, das variações, dos mordentes, dos grupetos, dos adornos ou ornamentos em geral. Muitos desses recursos foram festejados pelos intérpretes que puderam então brilhar. O tango passou a respirar ao compasso e ao ritmo do *bandoneón*. Sua introdução no espaço semiótico do tango transformou não apenas a linguagem musical, tornando-a mais lenta e melancólica, mais rebuscada e elaborada, como alterou a forma dançá-lo e de interpretá-lo, possibilitando inclusive o surgimento do tango-canção. De estrangeiro, passou a ser definitivamente o próprio signo do tango:

Se há instrumentos fortemente identificados com determinadas músicas – a *guitarra* e o flamenco, as gaitas e os folclores escoceses ou galegos, os metais e o jazz, a *guitarra* elétrica e o rock –, no caso do *bandoneón* essa identificação chega à simbiose. Os estilos do *bandoneón* são os estilos do tango. É quase impossível não escutar um gesto de tango em qualquer música tocada por um *bandoneón*. E é quase impossível imaginar um tango sem *bandoneón* – ou sua evocação e sua nostalgia –. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.11, tradução nossa).

No entanto, essa formulação, que vincula *bandoneón*, tango e território na estrutura de um mesmo sistema de cultura, representa um dilema tanto para o *bandoneón* como para o tango. Se o *bandoneón* é indissociável ao tango, qual a margem de autonomia que ambos operam? Qualquer tango feito à exclusão do *bandoneón* tende a se colocar no limite do seu próprio sistema, no entanto, ao ter-lhe tirado do âmbito folclórico e tangenciado o meio

erudito, o tango possibilitou que o *bandoneón*, assim como os demais instrumentos de fole, conquistasse maior aceitação do que antes. O próprio pianista Pablo Ziegler admite que

Com a revolução piazzolliana, o *bandoneón* se transformou em um instrumento de moda, mas não apenas o *bandoneón*. A partir de Ástor, começaram a descobrir acordeonistas como Richard Galiano, por exemplo. Ástor foi quem voltou a colocar em moda os instrumentos de vento e botão, moda que dura até hoje. (GASIÓ, 2011a, p.3807, tradução nossa).

De fato, Piazzolla ‘forçou a entrada’ do *bandoneón* no circuito erudito das formações camerísticas e das orquestras, como atestam seus concertos pela Europa, mas, diversamente do acordeão⁴⁹, sua penetração no meio pop ainda está restrita ao seu uso pelo tango eletrônico. Ainda que muitos, como Pablo Mainetti (GASIÓ, 2011a, p.4014), acreditem que os grupos de música eletrônica utilizem o *bandoneón* com a finalidade de emprestar um ‘ar *tanguero*’ às suas composições⁵⁰, a rejeição ao tango eletrônico por parte de alguns músicos provém da suposição de que os interesses meramente econômicos desses grupos levariam a uma espécie de deterioração da linguagem musical, reabilitando a discussão entre os limites entre o estético – ou mais propriamente aquilo que pertence à categoria do artístico – e o econômico. Sobre esse aspecto, é sintética a apreciação de Ramiro Gallo quando diz:

O caso do tango eletrônico, por exemplo, se tirar o *bandoneón*, o que resta? Resta algum tango ali? Existe uma questão mais comercial que artística, a modernidade ligada à tecnologia não produz por si valores estéticos. Além disso, existe o problema da obsolescência. Kraftwerk era um grupo alemão de música eletrônica que, de tão moderno, hoje parece ridículo e ingênuo. Em breve, veremos se resiste ao tempo essa música inovadora. Por outro lado, as gravações de Gobbi dos anos de 1950 ainda hoje soam modernas, ou perenes. Não há que impedir que o tango receba

⁴⁹ O acordeão tem uma presença assegurada nos grupos sertanejos que se estendem do planalto paulista ao pantanal mato-grossense, enquanto a sanfona – versão regional do acordeão – está enraizada na tradição do sertão nordestino com ritmos como o baião e o forró e em nomes como de Gonzaguinha e Dominginhos. Em Santa Catarina, principalmente no Vale do Itajaí, em função da ostensiva presença do imigrante alemão, o acordeão ainda se encontra bastante difundido. No Rio Grande do Sul, também pela imigração alemã no Vale dos Sinos, mas principalmente pela presença italiana na Serra Gaúcha e pelo elemento gaúcho por todo pampa, que se estende pelo Uruguai até a Argentina, não só o acordeão tem uma forte identificação com a cultura local, como também a milonga e o chamamé. No caso argentino, Fischerman e Gilbert (2009, p.11, tradução nossa) relatam que: “O *bandoneón* foi também incorporado aos grupos populares do noroeste argentino, particularmente em Santiago del Estero e Salta, e aos repertórios de tradição rural. Não obstante, nesses lugares não se desenvolveram estilos e escolas de execução tão característicos como no tango, apesar do surgimento de músicos como Dino de Saluzzi. O caso desse músico de Salta, que no início tocava folclore rural – e na década de 1970 participou nos discos do grupo Los Chalchalers – é, no entanto, atípico já que, antes de converter-se em uma figura internacional das músicas satélites do jazz, desenvolveu sua carreira em Buenos Aires e como músico de tango em orquestras como a de Alfredo Gobbi”. Quanto às eventuais incursões do acordeão pelo universo pop, ao menos no caso do Brasil, o instrumento conta com uma forte presença nas formações instrumentais de grupos sertanejos que disfrutam de ampla divulgação pelos meios de comunicação de massa.

⁵⁰ Posição não inteiramente defensável na medida em que uma série de outros recursos é utilizada pelos grupos de tango eletrônico com o objetivo de evidenciar uma associação direta com o tango que inclusive os mantém mais próximos dessa linguagem do que da música eletrônica, fazendo desta antes um subgênero daquela que o contrário. De todo modo, tendo em vista a heterogeneidade de estilos de tango eletrônico não é possível fazer uma generalização.

outras influências. Na década de 1920, o tango recebeu influências do jazz, a riqueza harmônica, certas reviravoltas que observamos com Enrique Delfino, com Juan Carlos Cobián. Mas é diferente impor a hegemonia do comércio e da música global. (GASIÓ, 2011b, p.4091, tradução nossa).

A dicotomia artístico-comercial não é apenas o eixo preferencial em que se move a discussão sociológica da indústria cultural, mas também mobiliza os pressupostos das teorias da estética e da epistemologia da comunicação ao tratar da questão da representação. No que se refere especificamente à música, esse é o cerne da argumentação de Adorno (2011) quando reivindica uma autonomia à forma musical que poderia libertá-la das contradições sociais que encarnam as representações das imagens sonoras. O propósito da ‘música séria’ não seria outro se não o de desvencilhar-se da camada ideológica de que se recobrem as representações que a música ligeira e a comercial produzem sobre o sensível, impedindo que a linguagem musical seja compreendida em sua estrutura pelo intelecto. Nesse sentido, a música eletrônica, ainda mais que a música acústica instrumental, teria amplas chances de preencher esses requisitos formais na medida em que causasse ainda certo estranhamento, não possibilitando que imagens fossem produzidas por associações miméticas como nas relações entre a tristeza e o som do violino. Nessa empreitada, sem dúvida Stockhausen teria logrado mais sucesso que Kraftwerk, cujas ambições comerciais eram bem mais visíveis inclusive pelas performáticas e futuristas apresentações e capas de discos que, como disse Gallo, soam datadas e, em alguma medida, ingênuas. No caso do tango eletrônico, salvo exceções, não existe a intenção de causar qualquer tipo de estranhamento, nem se ambiciona uma estrutura meramente formal liberta de representações sociais. Ao contrário, busca-se sempre manter viva a memória do tango através de amplos recursos miméticos que suscitem imagens – sonoras e visuais – de fácil apreensão pelo ouvinte e, portanto, a presença do *bandoneón* com seu traço diferencial não teria como ser descartada neste contexto, constituindo-se em mais um elemento semiótico de uma estética *tanguera* da qual não se pretende desvencilhar.

Ao imprimir um traço diferencial pela especificidade de seu timbre e, ao mesmo tempo, incursionar por formas composicionais mais eruditas, o *bandoneón* assume uma função singular no tango, impedindo-o que se dissolva por completo nas formulações da música clássica contemporânea como se pode notar em alguns trabalhos recentes de Nicolás Guerschberg e de Diego Schissi, ou mesmo em certas obras de Astor Piazzolla como *Concierto para Bandoneón* em que a estrutura clássica com movimentos como *allegro*, *moderato* e *presto* não esconde suas pretensões artísticas. Nesses casos, em alguma medida, mais do que a própria estrutura musical, é a presença marcante do *bandoneón* como instrumento tradutor do tango que lhe assegura sua sobrevivência como gênero. Se a questão é

evitar a obsolescência do tango imprimindo-lhe uma roupagem clássica, resta saber até que ponto esse recurso é eficaz, averiguando em que medida essa suposta universalidade da linguagem erudita não é antes resultado de uma força geopolítica que sistematicamente recusa qualquer traço expressivo que acuse componentes de regionalismo, do que decorrente de uma qualidade artística que se coloque como parâmetro de julgamento estético.

2.3 – O INSTRUMENTO TRADUTOR

A ideia de que formas musicais possam ser universais possivelmente tornou-se um tema apenas quando se descobriu na *Sagração da Primavera* de Stravinsky uma modernidade que se fez ouvir em Paris a qualidade artística de uma sonoridade que vinha do leste. É verdade que, antes disso, o romantismo já teria acentuado o caráter nacional da música e um forte apelo às emoções que, como na literatura, precisava abraçar o povo na busca de um público leitor na medida em que o mercado editorial substituíra a função do mecenato. No entanto, embora contivesse os germes do nacional, o romantismo ainda não aguçaria inteiramente a polêmica sobre o estrangeiro na cultura porque de Beethoven a Wagner, a ‘matriz linguística’ teria se mantido basicamente alemã, de modo que tanto a questão da fronteira como do universal não se colocassem. Apenas a partir de nomes como Antonín Dvořák, Béla Bartók e Igor Stravinsky que o material composicional em termos harmônicos e rítmicos passará a ser subvertido ao ponto do próprio Adorno (2011, p.327) reconhecer seu radicalismo, embora ainda o entendesse como uma “especialidade alemã”.

Embora tenha em conta como uma “linguagem universal”, Adorno (2011, p.298-302) sabe que a música “não constitui nenhum esperanto”, estando sujeita a influências culturais, mas ainda nesse caso sua posição é no mínimo ambígua, pois se por um lado afirma que “Quanto mais a música se converte em um idioma que se assemelha ao linguístico, tanto mais ela se move rumo às determinações nacionais”, por outro lado, não há como não entrever que nessa pluralidade de culturas, ele não veja nada além de um “abominável” contágio que só pode ser “degustado como espécie de prato estrangeiro”, mesmo que esse estrangeiro seja o elemento alemão para o gosto francês⁵¹. Afinal, erradicar o caráter nacional da música seria como negar a dimensão estética do contexto social, por isso, Adorno (2011, p.301) pode

⁵¹ Trata-se do fato de Weber ser apreciado na França justamente por seu “conteúdo nacionalmente alemão”.

afirmar que “Ouvir Debussy sem esse momento nacional, o qual, como resistência ao espírito alemão, constitui essencialmente o espírito de Debussy, não só extirparia das fibras de tal música aquilo que ela é, mas acabaria, ao mesmo tempo, por diminuí-la em si mesma”, mas isso não lhe impedirá que também entenda esse nacional como uma impureza que a linguagem musical deva superar na sua busca do universal, tal como teria ocorrido com Bach e com Schoenberg.

O caráter alemão da música personifica-se plenamente nas figuras de Adorno e Nietzsche que, a despeito da época e de suas orientações teóricas muito distintas, enfatizaram o espírito musical germânico como uma espécie de herança logocêntrica grega que se pretendia universal. Nietzsche depositando toda sua vã esperança na transmutação pela música de Wagner que haveria de livrar a Alemanha de uma suposta decadência moral através do espírito trágico, e Adorno, especialmente com a modernidade de Schoenberg, subvertendo as aparências de que havia já se encoberto a música romântica.

A pretensa universalidade da concepção clássica da linguagem musical tem, portanto, uma matriz não apenas europeia, mas alemã, como é alemã a concepção de *Bildung*, de uma cultura única que se desdobra do primitivo ao civilizado. Aproximar-se dessa matriz tem sido uma forma de garantir não somente uma qualidade artística como uma inteligibilidade que, embora, ou justamente por exigir erudição, assegura uma universalidade e certa resistência à obsolescência do mesmo modo que as normas cultas de linguagem, amparadas em regras gramaticais, conseguem afrontar as frequentes mudanças a que está sujeita a linguagem popular. Evidentemente não se nega um aporte constante desse popular à esfera do culto, através de uma normatização sem a qual não haveria propriamente linguagem como um sistema organizado de signos, mas justamente nesse esforço de sistematização reside uma hierarquização de valores que submete o popular aos estratos mais baixos e o erudito aos mais altos, criando uma acomodação que eventualmente transforma-se em tensão, explicitando o caráter social e geopolítico dessa divisão.

Quando soaram os primeiros disparos em agosto de 1914, os compositores franceses, russos e ingleses foram tomados pelo mesmo fervor patriótico que acometera seus colegas austríacos e alemães. O antigo ressentimento contra a hegemonia teutônica no repertório clássico explodiu em ódio. O *Don Juan* de Strauss foi cortado da série londrina de concertos Proms. A liga pela Defesa da Música Francesa tentou proibir as “*infiltrations funestes*”, ou infiltrações fatais, de compositores inimigos. Manuel de Falla conclamou os colegas a rejeitar qualquer “fórmula universal”, isto é, como diz seu biógrafo Carol Hess, o *ethos* “puramente musical” do cânone germânico. Depois da entrada dos Estados Unidos na Guerra em 1917, Wagner desapareceu do palco do Metropolitan Opera e as sinfonias de Beethoven sumiram dos programas em Pittsburgh. (ROSS, 2009, p.108).

Se compositores franceses e russos sentem-se ameaçados pela então hegemônica música teutônica, o que esperar de uma música latino-americana que busca abrigo na canonização das formas ditas clássicas que se pretendem universais, negatizando seu contexto de produção histórico e geográfico, ou seja, sua condição geopolítica? Nesse sentido, se a aspiração do tango em se constituir em ‘música séria’⁵² amplia-se quanto mais se aproxime do paradigma clássico, universal, por outro lado, a presença destacada do *bandoneón* na formação instrumental das orquestras típicas conduz o tango ao outro extremo: quanto mais o *bandoneón* traduz o tango, mais o tango territorializa-se. Deve-se esclarecer, contudo, que o *bandoneón* não é senão cúmplice na gênese desse paradoxo. A participação do *bandoneón* na sofisticação da linguagem do tango é enviesada. Pode-se argumentar que a disposição de seu teclado de cinco oitavas e meia disposto assimetricamente permite um ganho qualitativo na obtenção de uma maior extensão, no entanto, não se pode derivar necessariamente desse aspecto polifônico uma consequente evolução da linguagem do tango que decorre também de outros fatores que lhe são extrínsecos. O que o *bandoneón* imprime à linguagem do tango é, sobretudo, a especificidade de seu timbre e a possibilidade de realizar sintaxes musicais originais, marcando um desvio de sua rota.

Um primeiro desvio na linguagem do tango foi o próprio processo explosivo que significou a introdução do *bandoneón* no sistema-tango ao lhe imprimir um traço distintivo sem o qual possivelmente o tango não teria adquirido a propriedade necessária para se distanciar de outros gêneros musicais. A peculiaridade do seu timbre, a disposição assimétrica de seus teclados e a sequência não linear de sua escala são elementos que reúnem uma série de características que lhe confere qualidades semióticas singulares que também se refletem na sintaxe musical que ele vai produzir nas composições musicais do tango. Essa condição de estrangeiro do *bandoneón* repercute na evolução de sua sintaxe musical que também acumula uma série de ‘desvios’, de discontinuidades que justamente vão competir para uma densidade dos estratos semióticos do tango.

O mal-entendido é um dos motores mais poderosos da cultura. Uns marinheiros escutavam umas canções em algum porto – uma ilha grega, Cartago, Sicília –, acreditavam recordá-las, reinventavam-nas, ensinavam-nas aos seus filhos, estes aos seus e os últimos aos seus netos, cada um agregava-lhe, esquecia-lhe e contribuía-lhe com elementos, e outros marinheiros, de outras partes, escutavam essas canções,

⁵² Apropriando-se da terminologia utilizada por Adorno (2011), entende-se aqui por ‘música séria’ aquela que se encontra codificada na partitura, exigindo do ouvinte (do expert) uma escuta estrutural e não atomizada. Distinguindo-se da música ligeira, cujas formas padronizadas derivam das danças tradicionais – como o forá o minueto – e, posteriormente, viriam a ser apropriadas para a produção comercial de hits, a música séria exige um entendimento prévio de sua linguagem (escuta estrutural) para que seja inteligível, diversamente da inércia cognitiva de uma escuta atomizada que jamais alcança a compreensão do texto musical como um todo.

recordavam-nas, e à distância, transformavam-nas. Entre muitas teorias possíveis, a que parece mais verossímil fala precisamente de uma cadeia de infidelidades que nasce em peças de salão mal tocadas ou, pelo menos, tocadas de maneira distinta do que fixava a partitura. Peças de salão que, por sua vez, já traziam um mal entendido de origem. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.10, tradução nossa).

Os desvios não são apenas produto de mal-entendidos, mas do próprio processo comunicacional que ao traduzir um sistema de signos a outro, ao deslocar um texto de um contexto a outro, incorre em alguns ‘erros’ ou imprecisões decorrentes da ausência de uma gramática comum a esses sistemas e contextos. Quando o *bandoneón* é introduzido ao escopo de instrumentos do tango, a inexistência de métodos de estudo, somada à precária formação musical dos executantes, principalmente durante o período chamado de *Guardia Vieja*, possibilitou uma série de improvisos e uma liberdade criativa que, se do ponto de vista do rigor técnico comprometiam a qualidade do resultado final, garantiram uma diversidade de estilos extremamente profícua ao desenvolvimento de uma rica sintaxe musical durante os períodos seguintes da chamada *Guardia Nueva* e da *Vanguardia*. Entre tantos outros, nomes como Pedro Laurenz, Pedro Maffia, Roberto Di Filippo, Aníbal Troilo, e, depois, Eduardo Rovira e Astor Piazzolla, cada um ao seu modo, vão assentar o *bandoneón* como instrumento central ao tango e diversificar sua linguagem musical seja através da maximização de seus recursos técnicos, seja pela impressão de uma marca própria.

A técnica tanto pode estar presente na inclusão de um maior número de notas, na continuidade precisa entre o abrir e fechar o fole, como no uso equitativo das duas mãos no manejo do instrumento. Basicamente dois fatores parecem capazes de fornecer distintas sintaxes musicais: domínio técnico do instrumento e capacidade individual em imprimir um estilo; instâncias que usualmente estão conectadas na medida em que um maior controle e conhecimento dos recursos do *bandoneón* aumenta a probabilidade em realizar sintaxes musicais. No entanto, essa capacidade individual não é um dom natural, isento de influências de textos musicais que vêm de fora. Piazzolla, por exemplo, define-se como possuidor de um estilo próprio, ainda que possa ser uma síntese de outras formas de tocar.

Eu sou diferente de todos. Não digo nem melhor nem pior que Troilo ou Federico. Não. O que ninguém tem é meu jeito [*touch*]. Quem sabe alguém me supere, mas como Piazzolla ninguém pode tocar. [...] Tudo está ligado, eu expressei isso com minha música. No primeiro tema da *Suite Troileana*, que se chama “*Bandoneón*”, o “Gordo” [Aníbal Troilo] está sempre ao meu lado, por momentos toco como Piazzolla, e de repente como Troilo. Algo parecido ocorre com “Tristezas de un Doble A”; na versão do Quinteto incluo um solo de *bandoneón* que pode durar 10 ou 15 minutos, conforme me envolva. Aí, viajo e me deixo levar por Maffia, Laurenz, Di Filippo, Federico, Troilo, e tenho a sensação de estar tocando com eles. (GORIN, 1998, p.150-151, tradução nossa).

A descrição de Piazzolla explicita a dinâmica do tango por meio de traduções de textos gerando novos textos, com a particularidade de que nesse processo o caráter imitativo – ou duplicador – da tradução não resulta em uma colagem por justaposição de textos, mas em um texto original, marcando um estilo próprio. Não se trata de um plágio, nem tampouco de uma genialidade artística que se atribui usualmente nesses casos a um dom divino ou natural, genético, mas de uma habilidade que exige conhecimento prévio dos textos de cultura já produzidos e trabalho intelectual de transformação desse material, o que demanda domínio da linguagem musical. O trabalho do tradutor é duplo: exige inteligibilidade do código que lhe é exterior e criatividade ao duplicá-lo para seu próprio meio. As versões de um mesmo tango, assim como as obras de Bach ou de quaisquer outros artistas canônicos, formam uma memória que interage com uma nova linguagem na produção de textos musicais que, por sua vez, são traduzidos para outros sistemas de signos.

A esse respeito Lotman (1998, p.48, tradução nossa) afirma que “[...] toda cultura é semioticamente não-homogênea, e o constante intercâmbio de textos se realiza não apenas dentro de certa estrutura semiótica, mas também entre estruturas diversas por sua natureza”, de modo que essas sintaxes geradas dentro do sistema da música venham a se refletir no sistema da dança, através de recursos distintos que ora enfatizam o andamento rítmico, facilitando os movimentos dos bailarinos, ora utilizam-se de solos, dificultando esses mesmos movimentos. Essas traduções intra e intersemióticas, interna e externamente a um dado sistema, denotam a dinâmica da comunicação na cultura. Essa dinâmica, como se observa no regime de desenvolvimento da sintaxe musical do *bandoneón* e na tradução do contexto da música à dança, não se constitui, contudo, em um processo inesgotável de produção de semioses. Ou seja, a capacidade de produzir sentido e, principalmente, de gerar explosões a partir da utilização dos recursos sintáticos que o *bandoneón* disponibiliza através de sua morfologia, não é ilimitada nem constante. O fluxo de informações que é movimentado nesse processo que parte da sonoridade do *bandoneón* e que se expande pelo circuito das orquestras até atingir o espaço da pista de dança, além de não linear, pode ser interrompido em diversas partes e inúmeras vezes pelo estabelecimento de padrões que tendem a estabilizar a dinâmica da comunicação.

As formas improvisadas de um passado iletrado da *Guardia Vieja* e o posterior domínio técnico do *bandoneón* com inovações na sintaxe musical das orquestras típicas durante a *Guardia Nueva* possibilitaram agregar à memória musical do tango um significativo volume de textos que passaram progressivamente a ser dispostos em torno de um eixo comum

à dança: num polo, encontravam-se os tradicionalistas em que enfatizavam uma execução marcadamente ritmada em favor da dança; em outro polo, os evolucionistas, com a valoração da melodia, da harmonia e das formas musicais mais ornamentais. O elo entre esses dois eixos era o ritmo. Embora mobilizassem preferências por parte da audiência nos dois extremos desse espectro, o padrão estabeleceu-se no centro, denotando a tendência dos sistemas culturais de atingir uma situação de estabilização pelo equilíbrio entre os mecanismos de estabilização e desestabilização nele contidos (LOTMAN, 1998, p.48).

Troilo e seus cantores (Floreál Ruiz, Francisco Fiorentino, Alberto Marino, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Raúl Berón) eram, nesse sentido, o padrão de medida. O axioma do tango – quer dizer, do “bom tango”, medido em termos fixados pela própria comunidade – poderia se resumir em “nem rústico nem afeminado”, terceira posição que bem poderia antecipar aquele “nem ianques, nem marxistas: peronistas” que Piazzolla, na década de 1970, transformou para explicar seu pragmatismo político acima de qualquer suspeita: “Nem ianque, nem marxista, *bandoneonista*”. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.81, tradução nossa).

Nem ianque, nem marxista: *bandoneonista*! Quando as sintaxes musicais do tango já não mais se polarizavam no eixo disposto entre tradicionalistas e evolucionistas – ou seja, entre um andamento mais acelerado e marcado ritmicamente e outro mais melódico e harmônico –, mas entre um padrão comum, que absorvia essas variantes numa única memória musical, e uma vanguarda que subvertia as regras desse modelo, Piazzolla habilmente situou seu tango acima de qualquer ideologia, colocando no centro o *bandoneón*. Nos anos de 1960, quando o tango começa a declinar como fenômeno estético massivo na Argentina, e surge uma vanguarda conduzida por Piazzolla, o espaço semiótico do tango não se divide mais entre os estilos tradicionalistas e evolucionistas, mas entre uma memória que já absorvera essa diversidade de estilos e um *nuevo tango* que é visto como ameaça à estabilidade do sistema ao ponto de não ser considerado outro estilo, senão como outro gênero. Para essa memória consolidada em torno de um padrão do que deveria ser o tango, o *nuevo tango* representava uma ameaça na medida em que não implicava em adensar a heterogeneidade do espaço semiótico com mais uma camada de significação, gerando um novo subsistema, mas comprometia o caráter delimitado do próprio sistema. Diante dessa resistência ao estrangeiro, nada mais eficaz do que se utilizar como estratégia de defesa o *bandoneón* como escudo, voltando a colocá-lo no centro para que o sistema não cindisse e sua memória fosse preservada em torno dele.

Romper um padrão, quebrar um paradigma, pode significar para a linguagem o momento da explosão, da criação de um novo texto, de um novo sentido e de um novo rumo para a cultura, agenciando formulações musicais distintas do que se convencionara ser tango,

mas também implica em acionar a contrassenha: *isso não é tango!* E foi essa a contrassenha que foi utilizada pela memória do sistema do tango contra a vanguarda que representava Piazzolla. No sentido de manter a homeostase do sistema diante da eminência de sua desestabilização, a memória, ao sinal de emergência da diferença, segue com a proibição de novos textos. Nesse processo de legitimação do *nuevo tango*, o *bandoneón* ocupa uma posição ambígua. É o elo com a memória do tango – afinal Piazzolla não é nem ianque, nem marxista, mas *bandoneonista* – graças à particularidade de seu timbre, mas também é seu ponto de ruptura na medida em que assume o papel de instrumento solista nas composições de Piazzolla, imprimindo ao tango um ritmo ainda mais lento, pouco, ou quase nada dançante principalmente para os padrões da época. A ambiguidade é expressiva, mas contornada: se o *bandoneón* adquire uma centralidade no espaço semiótico do tango, capaz de melhor traduzir sua sonoridade, então não há porque negar ao *nuevo tango* a mesma cidadania de outrora na medida em que, mais que nunca, os recursos técnicos do *bandoneón* são explorados como instrumento solista, ainda que esse tango de vanguarda não venha a favorecer a dança, e tenha cometido a heresia de flertar com o jazz e com a música clássica.

Ambiguidades e paradoxos convivem na história do *bandoneón*. Sabe-se que o instrumento que definiria os traços distintivos do tango, conferindo-lhe um caráter explosivo a partir da conformação de uma linguagem própria, desenhara um longo percurso até ser aceito como padrão, mantendo-se como um estrangeiro a um sistema cultural que ele próprio o funda, mas não se pode aceitar unicamente a hipótese que vincula seu timbre peculiar ao próprio tango sem que se interponham outras variáveis significativas nesse processo como aquela que atribui certa aura ao instrumento, como a que se observa na relação paradoxal entre o fascínio e a repulsa que exerce em seus executantes. Embora o *bandoneón* seduzisse a audiência e atraísse cada vez mais executantes como insinua sua história que, vista em perspectiva, costuma permitir um encadeamento linear e causal entre os eventos, pode-se também conjecturar que, paradoxalmente, o instrumento era percebido com estranhamento e sua assimilação teria encontrado resistências nos músicos desde o início do século XX. Referindo-se à rejeição que sofria na época da *Guardia Vieja*, Vicente Loduca teria dito: “Ninguém queria aprender, eram muito poucos os que se atreviam a entrar num salão carregando-o. Ao contrário, envergonhavam-se de seu aspecto, de sua vulgaridade.” (ZUCCHI, 1998, p.27, tradução nossa). O estranhamento, ou mesmo o estigma do instrumento, não se circunscreve, contudo, ao início do século XX, tampouco ao contexto rio-

platense, como corroboram os diversos relatos a esse respeito. Daniel Binelli, expoente da geração de 1970 e 1980, e ainda na ativa, relata que:

A inclinação pelo instrumento eu sentia desde pequeno. Meu pai me comprou um *bandoneón* e me disse que queria que eu fosse instrumentista de *bandoneón*. Não foi um problema, pois eu gostei do instrumento. Mas, ocorreram certas coisas...Tinha dezoito anos e surgia Elvis Presley, que aparecia com o rock, e eu me encontrava em um bairro – eu nasci em Quilmes – com um *bandoneón* que não tinha nada a ver com as pessoas de minha idade. É bastante difícil unir essas duas coisas. (AZZI, 1991, p.64, tradução nossa).

Piazzolla, que havia passado a infância em Nova Iorque, conta que sonhava em ter uma gaita [uma Hohnmer cromática], embora tivesse ganhado de seu pai um *bandoneón* (GORIN, 1998, p.26-27).

Meu pai me havia comprado um *bandoneón*, mas como diz um tango, eu o mantinha no armário. Sentia uma espécie de rejeição por essa música que escutava quase todas as noites, em geral tangos gravados pela orquestra de Julio de Caro. Eu somente queria ter uma gaita, sonhava em ter uma. (GORIN, 1998, p.24, tradução nossa).

Pablo Mainetti, nascido em 1971, também endossa esse sentimento de rechaço que o *bandoneón* conduz:

Eu, na academia e na escola, era o único que o tocava, o que implicava em muita solidão. Os garotos, meus companheiros, haviam estudado piano e *guitarra*. Quase ninguém conhecia o *bandoneón*. Por outro lado, a *guitarra* era conhecida por todos. Levavam-na à escola e cantava-se *Zamba de mi esperanza*. Eu, ao contrário, não podia ir à escola, levar o *bandoneón* e obrigar a alguém a cantar *Mi noche triste*. Isso era impensável. (GASIÓ, 2011a, p.4005, tradução nossa).

E Horacio Romo (TAL, 2010b, vídeo) soma-se ainda a essa que talvez tenha sido a última geração de músicos relegados à segregação, quando relembra que era visto como uma espécie de androide na época em que estudava *bandoneón* na escola secundária.

O cenário contemporâneo, ao menos em Buenos Aires, demonstra que, talvez pela primeira vez na história, o *bandoneón* esteja sendo aceito para além de sua mitológica, fantasmagórica e híbrida figura que se transmutou na passagem do campo ao meio urbano. Sua favorável recepção pelos camponeses na Alemanha, ainda no século XIX, com o emprego de um repertório folclórico, para uma utilização portuária, com ares cosmopolitas, como ocorrera em sua migração para Buenos Aires e Montevideu, ter-lhe-ia colocado em uma situação de fronteira entre dois universos que comumente se contrapõem: o campo e a cidade. Nessa relativamente rápida transição entre um contexto rural e urbano, sem a legitimação concedida aos instrumentos que participam das formações instrumentais das salas de concerto, como o violino, o piano e a flauta, o *bandoneón* aparece aos olhos e aos ouvidos supostamente cosmopolitas, primeiro das elites, depois das classes médias, como um

instrumento de sonoridade vulgar, e, também, surpreendentemente já anacrônico a despeito de sua relativa mocidade.

A condição estrangeira do *bandoneón* fica indelevelmente marcada nesse efeito anacrônico que ele agencia em sua aparência e sonoridade, a despeito da antiguidade de seus pares como o violino, a flauta, a *guitarra*, e até mesmo o piano. Há certo estranhamento em sua aparência, sua morfologia. Por aparentar mais complexidade que os instrumentos de corda e de sopro, a operacionalidade da mecânica do *bandoneón* deveria implicar no uso de maior tecnologia, mas resulta tão obsoleta como um realejo aos ouvidos habituados com o padrão sonoro imposto pelo piano. Poder-se-ia esperar que a tecnologia investida naquela caixa de ressonância resultasse em algum avanço com relação à sonoridade do órgão assim como poderia se imputar considerável progresso do piano em sua relação com o cravo, mas não parece ter sido esse o efeito alcançado pelo *bandoneón*. A sonoridade do *bandoneón* fora do contexto do tango tende a ser percebida como ‘fora de lugar’ e anacrônica. Ainda que, do ponto de vista da teoria musical, seja duvidosa, senão insustentável a argumentação que esse raciocínio apresenta, a partir de uma epistemologia da comunicação e, mais especificamente, de uma análise semiótica, tal hipótese é extremamente defensável.

O estranhamento que o *bandoneón* suscita provém em larga medida de seu deslocamento da esfera rural, onde a música folclórica e regional é expressa, para os centros urbanos. Na medida em que o *bandoneón* desenha esse movimento da periferia – seja do campo, seja dos arrabaldes – para o centro da cidade, cresce sua condição de estrangeiro, e, paradoxalmente, sua centralidade no sistema cultural do tango, que tende a se consolidar como uma música urbana. Apesar de favorecido pela sua conveniente portabilidade, o encontro do *bandoneón* com um dos mais sedentários dos instrumentos, o piano, vai selar o abandono do nomadismo, e consolidar um padrão na configuração da estrutura musical do tango com o advento das orquestras típicas.

As qualidades semióticas singulares do *bandoneón* conferem-lhe a característica de um instrumento tradutor. Tradutor do tango, assumindo mais disposições miméticas que quaisquer instrumentos, mas que também o estigmatizam. As possíveis causas desse estigma que suscita o *bandoneón* podem ser buscadas em sua origem bastarda e com algum grau de parentesco sonoro com instrumentos desprovidos de maior qualidade técnica como no caso dos *organitos callejeros* [realejos]. Acompanhando as transformações do *bandoneón* desde sua origem até chegar ao seu “estado natural” na Argentina, Fischerman e Gilbert (2009, p.27-

28), citando o musicólogo Peter Szendy⁵³, afirmam que Titus Ricordi, editor de Verdi na Itália, já expressava desdém sobre os *organilleros* [ambulantes que tocam realejo] em 1858, reprovando nesses instrumentos sua disposição de reproduzir as ideias de certas óperas fora do contexto, através de toda sorte de cores, com horríveis alterações de harmonia e modulações com arranjos tão ruins de modo que o era novo parecesse velho e ultrapassado. Como outros instrumentos que passaram a ser produzidos a preços módicos e em escala, Fischerman e Gilbert (2009, p.28) concebem o *bandoneón* como um instrumento tradutor que, como a máquina fotográfica, alterou a percepção e diluiu a fronteira entre o artista e seu público na virada do século XIX para o XX. A despeito de sua origem bastarda, o *bandoneón* teria conseguido se libertar dessa condição ao sofisticar o exercício da tradução quando encontrou um entorno apropriado e começou a falar um novo idioma na Argentina.

Sobre o *bandoneón* pesaria então o estigma de ser um instrumento bastardo, cuja estirpe não carregaria uma filiação nobre, modelizada pelas salas de espetáculo, habitando os campos e as ruas com uma vocação tradutória que incidiria nos habituais desvios que são imputados a esse tipo de recurso mimético. Em uma crítica antecipatória similar àquela que fariam os teóricos da Escola de Frankfurt a respeito da fotografia, do cinema, ou, mais especificamente, como o fez Theodor Adorno a respeito da música ligeira, traduzir, como reproduzir tecnicamente, significaria adulterar, distorcer, corromper a autenticidade de um texto produzido mediante certas condições que não poderiam ser recuperadas fora de seu contexto original e propriamente artístico, deixando-se contaminar pela impropriedade dos recursos miméticos. Tratada nestes termos, a tradução estaria reduzida a um recurso imitativo que diluiria a qualidade dos recursos sonoros dos instrumentos em produzir um texto original, negando-lhes o potencial criativo que justamente viria da possibilidade de operar uma síntese igualmente única a partir do deslocamento de contextos. Equiparada a um recurso mimético, a tradução efetivamente tenderia a ser redutora das qualidades semióticas do material sonoro ao permitir que se abrissem brechas para apropriações ideológicas que contaminariam a linguagem musical com representações sociais.

A proposição da tradução como mimese confronta o caráter criativo que assume no processo comunicacional a partir de uma perspectiva semiótica. É como se a criação partisse de um grau zero da representação, antes do qual não houvesse nenhum texto que lhe servisse de inspiração ou referência, e como se da tradução não resultasse também um processo criativo que consistiria na reorganização dos códigos a partir de um deslocamento de

⁵³ Cf. SEZENDY, Peter. **Escucha**. Una historia del oído melómano. Barcelona: Paidós, 2005.

contextos. Consequentemente, a acepção do *bandoneón* como um instrumento tradutor não deve significar demérito senão uma condição válida a qualquer dispositivo que opera uma recodificação ou uma passagem de um meio a outro no processo comunicacional. Ao contrário, o que distingue o *bandoneón* dos demais instrumentos é que, justamente por seu caráter híbrido e estrangeiro, ele conseguiu operar uma série de desvios quando transladado ao contexto do tango, tendo sido capaz de modelizá-lo ao ponto de transformá-lo em seu principal referencial sonoro. Se um primeiro desvio que provocou o *bandoneón* foi o próprio processo explosivo que significou sua introdução no espaço semiótico do tango, outro não menos expressivo foi aquele que Piazzolla imprimiu ao propor um *nuevo tango*. Para quem fez da tradução uma marca explosiva de sua produção musical, torcendo-a ao ponto de não conseguir mais ser contida em nenhum gênero musical, Piazzolla modelizou o *bandoneón* e o tango a partir do estrangeiro, dos diversos textos e contextos que vieram de fora. Uma vez ‘superada’ sua resistência pessoal ao instrumento, Piazzolla teria desenvolvido uma sintaxe original – ainda que coberta de polêmica – do tango a partir de referenciais distintos daqueles que foram forjados no contexto rio-platense. Sua infância, no bairro de Greenwich, depois em Little Italy, em Manhattan, foi marcada pela diversidade de línguas e sons que emergiam dos bairros vizinhos: judeus, russos, polacos, húngaros e romenos, além de suas incursões pelo Harlem para escutar o jazz de Cab Calloway (GORIN, 1998, p.21-27).

Nós vivíamos na rua 8 que, então, não era o melhor de Manhattan. Hoje é um bairro boêmio, onde moram muitos pintores, músicos, artistas. Naquela época o Greenwich era maldito. Ao lado de casa havia uma sinagoga, onde uma noite de sábado, em plena de festa de casamento, mataram a 14 ou 15 judeus, uma família toda. Lá, ocorria disputa entre grandes grupos de gangsteres, e havia de tudo: italianos, judeus, irlandeses. Eu cresci nesse clima de violência. Tudo vai se metendo debaixo da pele. Minhas acentuações rítmicas, três mais três, mais dois, são similares às da música popular judia que eu escutava nos casamentos. (GORIN, 1998, p.22; tradução e grifo nosso).

Ainda em Nova Iorque, Piazzolla descobre a música aos onze anos ao ouvir nos fundos de seu apartamento um vizinho tocando o que, depois, supôs ser uma peça de Bach. Apesar de alguns estudos preliminares de música, será esse vizinho húngaro que lhe fará tirar definitivamente o *bandoneón* do armário. “Tocava o *bandoneón*, o instrumental fundamental do tango, que era a música que meu pai gostava, mas eu era fanático por Bach”. Regressando à Argentina, em 1937, Piazzolla foi “entrando na loucura do tango”. “A explosão foi escutar ao Sexteto de Elvino Vardaro” em Mar del Plata, quando lhe ocorreu: “*Quero fazer esta música*”. Mais tarde, em 1946, quando formou sua primeira orquestra, depois de assimilar inúmeras referências locais, como Julio de Caro, Miguel Caló, Pedro Laurenz, Pedro Maffia e

Aníbal Troilo, Piazzolla confessa que ainda perseguia sua vontade de escrever música erudita. (GORIN, 1998, p.135-138, tradução nossa).

Para Fischerman e Gilbert (2009, p.49-53), a música vem de fora a marcar o caminho de Piazzolla, seja pela descoberta de Bach pelo piano do apartamento vizinho, seja pelo som do piano de um tango de Arolas, ao ler um cartaz anunciando a estreia da orquestra de Troilo, no *Café Germinal* na Corrientes. Esse material sonoro que vem de fora é constantemente traduzido por Piazzolla, seja adaptando inicial e precariamente Rachmaninov, seja Gershwin.

A tradução é uma variedade do arranjo que encontra seu grande momento no século XIX. “Nenhuma tradução seria possível se sua aspiração suprema fosse a semelhança com o original”, disse Benjamin⁵⁴. A tradução é antes uma forma. Para compreendê-la, é preciso voltar ao seu ponto de partida e assim encontrar uma língua uma atitude que possa despertar “um eco” original. Piazzolla-tradutor, ao largo de sua vida musical, não se prenderá ao “estado fortuito” de uma língua (neste caso, o tango) e permitirá que outras, estrangeiras, o sacudam. E, ao traduzir a Bartók ou o jazz, expandirá as fronteiras do gênero, ampliará e aprofundará seu próprio idioma. [...] O que Benjamin via como um exercício inútil (a tradução de segunda mão, a “transmissão inexata de um conteúdo não essencial”) encontra nesses dedos um novo sentido. Essas “traduções de traduções” (da orquestra ao piano e do piano ao *bandoneón*) são seminais em certo sentido. Seus polegares vão se deformando à medida que operam no instrumento essa música desgarrada. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.35-36, tradução nossa).

O dilema do tradutor é o dilema da representação. E o dilema da representação em um mundo marcado pela heterogeneidade de línguas e sistemas de cultura é o dilema do estrangeiro. Traduzir um texto – verbal ou não – implica em representar um sistema de cultura que é marcado por uma matriz espaciotemporal, exigindo do tradutor uma compreensão simultânea dos sistemas de valores daquilo que lhe é próprio e alheio, seja no espaço, seja no tempo. Todavia, essa compreensão não se submete ao compromisso de restabelecer uma identidade original à qual se perderia na passagem de um meio ao outro, mas à capacidade de articular os códigos de cada sistema na produção de sentido de um novo texto. As traduções que Piazzolla operou no tango são explosivas como as foram aquelas que o *bandoneón* realizou. Ambas marcam os limites do tango, as dobras em que se projetam as sonoridades daquilo que pode ser considerado tango ou não. O *bandoneón* as forjou, trazendo os traços distintivos de sonoridade e base rítmica que demarcaram uma fronteira entre o tango e os demais gêneros musicais que lhe gestaram: o chamamé, o candombe, a valsa, a milonga. Piazzolla as estendeu a partir da tradução de influências sonoras advindas de Bach, Bartók, Stravinsky, do jazz e do próprio tango que lhe antecedeu.

⁵⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor, en **Angelus Novus**. Barcelona: Edhasa, 1971.

Em quaisquer casos, sem dúvida, o *bandoneón* emerge como um instrumento tradutor no contexto do tango na medida em que realiza sistematicamente a passagem de um texto de cultura para outro, alçando-os a novos níveis de significação. A tradução é um processo que ocorre não apenas na fronteira entre os sistemas de signos e os de cultura, mas no interior desses sistemas dada a sua heterogeneidade. Em última instância, pode-se dizer que a tradução ocorre na passagem ou comunicação de qualquer informação a qualquer outro nível de significação dentro de um espaço semiótico. Nestes termos, o tradutor pode ser entendido como o dispositivo de linguagem que permite realizar essas operações nos sistemas inteligentes, sejam estes a consciência, a cultura ou o próprio texto. Portanto, o que se coloca em jogo no processo tradutório que envolve o *bandoneón* é a capacidade de interpretar, superando os limites técnicos do instrumento e os códigos de uma partitura. Nesse espaço que se abre entre escritura e interpretação, entre a partitura e sua representação, o tango preencheu um vácuo que poucos gêneros musicais permitiram-se fazê-lo⁵⁵, operando em um registro distinto pela capacidade criativa de seus intérpretes de realizar improvisações que não estariam contidas na notação musical.

[A obra de Piazzolla] Constitui-se em tensão com o escrito. O que se ouve nunca é exatamente o que está na partitura. Seções inteiras aparecem agregadas na prática pela acumulação de interpretações ao que está pautado. Ritmos escritos de uma maneira devem soar de outra. Os músicos de Piazzolla o sabiam e o transmitam de boca em boca. Mas, além disso, encontra-se o *bandoneón*. No que diz respeito a Piazzolla em sua maneira de tocá-lo não há notas que comecem sobre os acentos. Todo som, ainda o mais breve, é, sempre sincopado. Não importa como esteja escrito. Piazzolla converte em um elemento essencial, material, indivisível da própria música, uma interpretação absolutamente pessoal do *rubato* característico do tango, desse atrasar no tempo e depois recuperá-lo em um ajuste de aceleração (o *tempo roubado* que fala a palavra *rubato*) que Aníbal Troilo, Pedro Laurenz y Ciriaco Ortiz, entre muitos outros, também haviam feito próprio. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.12, tradução nossa).

Na produção da sintaxe musical do tango, onde o *bandoneón* é o grande protagonista, são vários os elementos semióticos que se misturam: o timbre peculiar do instrumento, o domínio técnico na execução, o processo de escritura ou representação codificado na notação musical, os arranjos e as formas diferenciadas de interpretação. Há ainda os textos que, em um determinado momento, vêm de fora, agregando novos valores semióticos ao tango através das traduções das obras clássicas, das sonoridades do jazz. A combinação desses elementos gera uma heterogeneidade semiótica que se condensa em textos de cultura que, por sua vez, excedem os limites da linguagem musical na medida em que só fazem sentido em seus nexos comunicacionais. Retirados da complexa dinâmica textual, composta desses estratos

⁵⁵ Esta é uma suposição comum na literatura consultada sobre o tango. A proposição é que o improviso traria um elemento diferencial na execução do tango que não existiria comumente em outros gêneros musicais.

semióticos, alguns desses elementos podem ou não se constituir em linguagem musical, mas não operam isoladamente na produção de sentido. Outro aspecto que não pode ser esquecido e deve ser destacado são os efeitos que a reprodutibilidade técnica do som e da imagem produziu na formação de uma memória coletiva sem a qual o tango não teria se constituído em um fenômeno massivo. Todo circuito que se inicia no processo de gravação e se difunde através do rádio, do cinema e, mais tarde, ainda que com menor relevância, pela televisão, não só permitiu alcançar uma audiência que expandiu a memória dessa cultura, como modelizou o tango em sua linguagem. No entanto, tratando especificamente da centralidade do *bandoneón* na formação de um espaço semiótico do tango, há elementos que, mesmo não contribuindo diretamente para sua sintaxe musical, vão desempenhar uma importante função modelizante. São elementos que não se situam propriamente no sistema de signos da música, mas que se encontram acoplados estruturalmente sobre a forma de representações sociais que lhe conferem novos sentidos.

2.4 – O SAGRADO E O PROFANO

A centralidade do *bandoneón* no espaço semiótico do tango pode ser observada nas múltiplas relações espaciais que se estabelecem com os demais instrumentos, com as formas de tocá-lo e os consequentes ritmos e modos de dançá-lo. No entanto, as representações que são feitas a partir de suas características sonoras agregam novas camadas semióticas ao sentido do *bandoneón* que se encontram além do sistema de signos da música. Na perspectiva do *bandoneón*, esse processo ocorre através do estabelecimento de analogias entre a percepção do timbre do seu som com o de outros instrumentos segundo um princípio de semelhança como se procede nos casos de homomorfismo. Para Lotman (2000, p. 18), o princípio de ampliação analógica é o que gera os textos não discretos, agregando o volume dos textos por força do pensamento topológico (ou analógico), em oposição ao modo linear e causal de acúmulo dos textos discretos.

A ideia de semelhança está vinculada ao tempo cíclico e às diversas formas de pensamento analógico: desde as teses místicas “o mundo está cheio de correspondências” e “o semelhante se conhece pelo semelhante”, até os conceitos matemáticos do iso-, homo-, e homeomorfismo. A partir desta posição, o pensamento topológico parece tão natural como o pensamento histórico desde a posição precedente. (LOTMAN, 2000, p.19, tradução nossa).

O *bandoneón* possui não apenas uma afinidade sonora com instrumentos de sua família musical como o acordeão, e a concertina, como também na sua morfologia, onde mais que um homomorfismo, detecta-se nesses casos um princípio de homeomorfismo em que as analogias decorrem de uma *evolução convergente* e não de uma ancestralidade comum. No entanto, em termos organológicos, a analogia mais remota em termos de timbre pode ser encontrada no órgão, cuja semelhança não é casuística na medida em que o objetivo de Carl Friedrich Uhlig – como já observado – ao construir a concertina – antecessor imediato do *bandoneón* – parece ter sido justamente o de fabricar um instrumento portátil que substituísse o harmônio, mantendo-lhe as qualidades sonoras de modo que pudessem ser combinadas com os instrumentos de corda com uso em música de câmara (ZUCCHI, 1998, p.10).

Em uma linha genealógica que poderia ter início com o órgão, a analogia entre os instrumentos aerófonos alcança o *bandoneón* num processo de duplicação que copia seu timbre, passando pelo harmônio, pelo acordeão, pela concertina e pelo chamado *organito callejero*. Enquanto o harmônio teria ocasionalmente integrado a configuração instrumental dos grupos que deram origem ao tango, o *organito callejero* marcava sua presença na atmosfera sonora portenha pelos cafés e pelas veredas de Buenos Aires nos primórdios da reprodutibilidade técnica do som⁵⁶. O *organito callejero* é uma espécie de órgão portátil que toca melodias com um número limitado de notas através da manipulação de uma manivela que, por sua vez, aciona os foles e um cilindro dentado, movimentando as válvulas dos tubos⁵⁷. Como contam Martínez, Etchegaray e Molinari (2011, p. 142), na virada do século XIX ao XX, em uma época que a audição de música estava restrita aos locais noturnos e algum piano familiar, o organito foi o mais importante meio de comunicação para que sonoridade do tango chegasse a todos e um instrumento fundamental à difusão da música popular. A expressão *callejero* evidentemente remete a sua circulação pelas *calles* [ruas] que, no fim do século XIX e ainda no início do XX, levaria os acordes do tango a um domínio público, adquirindo um forte apelo popular àqueles que habitavam os chamados *conventillos* e aos que frequentavam os cafés que, naquela época, poderiam ter uma conotação prostibular.

[Cafés de bairro] Neles, seus donos nem sempre queriam cobrir os custos de contratar um duo ou um trio; para evitar esse custo e oferecer música que atraísse clientela, aceitavam aos *organilleros* ou a músicos que, sem cobrar nada ao dono do local, aceitavam as gorjetas dos fregueses. Entre esses cafés podem ser mencionados El Caburé, El Estribo, El Aeroplano, e tantos mais que tiveram essas características. É por volta de 1910 quando aparecem as pianolas. Por essa modernização, havia se conseguido melhorar a qualidade e variedade consagrada pelos *organitos callejeros*.

⁵⁶ Segundo Carretero (1999, p.74), há registro da presença do *organito callejero* em Buenos Aires desde 1853.

⁵⁷ Em algumas versões, há um teclado, em outras, um disco que é acionado pela manivela.

Também por essa época apareceu a modalidade de permitir dançar nos cafés. Isto ocorria no Café Atenas, La Paloma e outros, localizados em distintos bairros [...] Quando a capacidade dos locais se esgotava, a clientela se agrupava nas ruas para continuar escutando música, já que não podia dançar ao mesmo tempo. As mulheres, que frequentavam esses lugares para poder dançar com os fregueses ocasionais, eram em sua maioria – quase exclusivamente – prostitutas que pretendiam dissimular a profissão. (CARRETERO, 1999, p.74-75, tradução nossa).

Além dessa proximidade com os cafés de fama prostibular, os organitos teriam a ambígua função de recreação de tropas militares e fúnebre no caso de enterros prematuros de crianças. Essas situações díspares que reúnem entretenimento e religiosidade iriam se repetir por analogia sonora no *bandoneón* que também frequentaria os bordéis e teria um papel religioso, substituindo o harmônio que, por sua vez, já seria uma versão reduzida dos enormes órgãos (de tubo) das igrejas.

O *bandoneón* foi inventado na Alemanha em meados do século XIX como parente do acordeão e da concertina, com objetivo de ser uma espécie de harmônio portátil – às vezes pendurado no pescoço – para que as igrejas luteranas e pregadores, que não pudessem ter um de maiores dimensões, acompanhassem seus ofícios ou festas rurais. (FEBRÉS, 2008, p.100-101, tradução nossa).

Uma primeira e mesma analogia na sonoridade e na função entre o órgão e o *bandoneón* que sofre, posteriormente, uma estranha inversão de sinais em sua jornada da Alemanha ao estuário do Rio da Prata. Uma análoga sonoridade, que servia ao eixo vertical e transcendente da religião, serve agora ao eixo horizontal e imanente dos cafés e dos cabarés. Não se trata, contudo, de simplesmente opor o religioso ao prostibular, mas de pensar em uma convergência de fluxos no eixo que faz coincidir o sagrado e o profano. É preciso sublinhar que a ênfase na conotação erótica – ou por vezes até pornográfica – que se pretende atribuir ao tango – e à presença do *bandoneón* nesse sistema – em sua circulação pelos ambientes mundanos dos cafés e cabarés deve ser atenuada por uma diversidade de representações que não se esgotam na ideia de ‘antro pecaminoso’ desses lugares. No contexto do início do século XX, a representação da prostituição não adquire ainda os contornos mais vulgares do comércio e da exposição dos corpos da sociedade espetacular da era pós-industrial. Ainda que efetivamente o sistema da prostituição dependa das figuras por vezes caricaturais dos rufiões e proxenetas e do destino ingrato a que eram submetidas as suas coquetes [*coquetas*], os ambientes dos cafés e dos cabarés também envolvem as figuras social e culturalmente díspares do poeta ou do oligarca apaixonado que, impedidos de consumir seu amor, debatiam-se em uma vida de amarguras⁵⁸.

⁵⁸ Há inúmeras representações dessas situações tanto nas letras de tango, assim como na filmografia sobre o tango das décadas de 1930 a 1950, principalmente nas películas de Manuel Romero como *Los muchachos de antes no usaban gomina* de 1937. Vide FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA em REFERÊNCIAS.

Logo, os cafés e cabarés de outrora não devem ser entendidos unicamente como signos de um ambiente prostibular, mas mediante um texto mais amplo que seguramente inclui representações de uma vida mundana, mas que, contudo, indica também um lugar de encontro de toda sorte de pessoas que buscavam escapar, ainda que momentaneamente, aos rígidos padrões de convivência familiar. Nesse sentido, sua função social de entretenimento não é muito distinta daquela que desempenha na atualidade, embora, no contexto histórico das primeiras décadas do século XX, assumisse um papel muito mais central se comparado à diversidade de tipos de estabelecimentos orientados ao lazer que hoje proliferam. Os cafés e cabarés absorviam uma demanda eclética que incluía músicos e poetas, trabalhadores e *patoteros*, que, mantidas as devidas distinções de classes sociais, compartilhavam interesses comuns, acorrendo a esses lugares para beber ou jogar, conversar ou ‘arrumar encrenca’, dançar e eventualmente ouvir música, e que em função da escassa presença feminina podiam tanto suscitar paixões como acirrar os ânimos na disputa por sua companhia. Esse ambiente mundano dos cafés e cabarés não deve, portanto, ser reduzido ao caráter prostibular em que o tango proliferou no início do século XX em Buenos Aires. Antes de ser resultado desse contexto, o tango parece construir seu texto de cultura na direção de uma sacralização das relações que permeiam esses lugares em que desejos, paixões, decepções, remorsos, amizades e amores, jogos, tragos e fumo, confundem as regras morais, nivelando vícios e virtudes.

A aproximação entre o ambiente prostibular e o tango em seu período de formação na virada do século XIX ao XX é objeto de intenso debate e motivo de discórdia nas análises sociológicas encontradas na literatura argentina sobre o tema. Há aqueles que buscam acentuar esse caráter promíscuo tanto para denegrir como para exaltar as origens do tango, enquanto, em outro extremo, alguns procuram evidenciar o caráter mitológico dessa construção, procurando dissociar uma instância da outra. Lamentavelmente, o que se perde com essa polarização é justamente o sentido construído semioticamente dessa tensão entre o factual e as representações que o tango traduz enquanto memória. Ao invés de situar-se em algum dos extremos do eixo que se move do sacro ao profano, a função trágica do tango faz com que esse eixo dobre-se sobre si mesmo. Cabe ao *bandoneón* realizar essa dinâmica que torce o eixo transcendente do sagrado sobre o eixo imanente do mundano, tornando análogas – e colocando sob o mesmo signo – as sonoridades do órgão de igreja e do *organito callejero*.

Nas formações instrumentais da *Guardia Vieja*, quando o *bandoneón* está presente, seu som lembra com sombria nitidez⁵⁹ o de um *organito callejero*, como se pode escutar em

⁵⁹ O uso da antítese é aqui empregado para denotar a ambiguidade da situação. Embora a sonoridade percebida aproxime o *bandoneón* do organito, os ruídos da gravação não só impedem que essa aproximação seja precisa,

algumas gravações de Eduardo Arolas e Vicente Greco⁶⁰. No caso da música *A los muchachos*, de Eduardo Arolas, além do lúgubre *bandoneón*, percebe-se igualmente o contraponto mais alegre do acompanhamento pelas flautas. Embora o ritmo e a precária qualidade da gravação conduzam inevitavelmente o ouvinte atual a uma viagem ao passado, a sonoridade do *bandoneón*, que lembra os organitos nessas interpretações da *Guardia Vieja*, acentua também os traços nostálgicos que não são tão evidentes nos demais instrumentos e que, se não fosse o contexto, seriam até mesmo imperceptíveis. Especificamente nesses casos, a nostalgia do som do *bandoneón* provavelmente emerge de suas associações com o desaparecimento dos organitos nas metrópoles, ainda que sua presença eventualmente subsista em cidades sul-americanas como em Santiago do Chile. Com os poucos recursos harmônicos que eram utilizados na época, sua sonoridade se confunde com a do organito que dispunha de uma extensão muito limitada de escala, provocando no ouvinte contemporâneo uma profunda nostalgia. Nostalgia que o *bandoneón* da *Guarda Vieja* evoca ao aprisionar sua sonoridade em representações que não encontram referentes imediatos no atual universo semiótico.

Essa característica do som do *bandoneón*, que se assemelha tanto ao *organito callejero* como ao órgão, equidistante inclusive de sua relação mais consanguínea com o acordeão, constitui-se em um eixo fundamental de apreciação semiótica ao situá-lo na fronteira entre o erudito e o popular; entre o sacro e o profano. Enquanto o órgão habita sedentariamente o espaço fechado e sagrado das igrejas e catedrais com seus foles dispostos em eixos verticais que convergem os olhares para o alto e evocam a transcendência de uma atmosfera serena e introspectiva; o *organito callejero* perambula alegremente pelo espaço aberto das veredas e mundano dos cafés, entreendo a imanência dos corpos em passos com seu ritmo ligeiro e marcado. A legitimidade erudita do órgão⁶¹ já havia sido parcialmente alcançada desde os primeiros ‘breves prelúdios’ da incipiente música instrumental na Idade Média até atingir seu apogeu com Bach e Handel, ainda no século XVII, com um uso essencialmente litúrgico, de modo que a apropriação de sua sonoridade no meio mundano coloque o timbre do *bandoneón* na fronteira entre esses universos semióticos tão contrastantes. Colocar-se na fronteira significa consentir com a ambiguidade entre o erudito e o popular, entre o sacro e o profano.

como suscitam uma memória do passado: seja pela presença do chiado da gravação, seja pela lembrança da sonoridade nostálgica do organito.

⁶⁰ No caso de Eduardo Arolas, podem-se mencionar as músicas *A los muchachos*, *El jaguar*, *A polilla guardia vieja*; e, no caso de Vicente Greco, *Hotel Victoria* e *Que haces a la noche*, entre outras.

⁶¹ Etimologicamente, a palavra *órgão* significa *instrumento*, de onde decorre o termo organologia como sistema classificatório dos instrumentos. Também devido a seu amplo espectro sonoro, o órgão é considerado o instrumento por excelência.

Ritornelo: “Este é um instrumento que foi inventado na Alemanha, em 1854, para tocar música religiosa numa igreja. Começou numa igreja e, então, alguns anos depois, foi levado para os bordéis de Buenos Aires”. (PIAZZOLLA, 1987, CD faixa 5, tradução nossa). A jornada canônica do *bandoneón* descrita por Piazzolla enfatiza que o tango também nasce dessa mescla explosiva entre uma origem sacra e um passado prostibular nos bordéis de Buenos Aires, assim como mistura sua herança popular com a pretensão erudita que ele próprio procurou lograr ao tango e ao *bandoneón*. O aspecto bastardo e a sonoridade híbrida do *bandoneón*, que lhe conferem a característica de um instrumento essencialmente tradutor, estendem-se pelos respectivos eixos órgão–organito, sacro/erudito–profano/popular ao se encontrarem no espaço de cidades como Buenos Aires e Montevideu, fazendo convergir e mesclar forças e sonoridades que vêm de fora, trazidas do mundo rural pelo gaúcho, e do mundo mediterrâneo pelo imigrante europeu.

Acerca de sua semelhança com a sonoridade do órgão, Barletta (ZUCCHI, 1998, p. 48, tradução nossa) comenta que “Bem tocado, um único *bandoneón* pode preencher uma catedral com sua sonoridade [...]. Com quatro *bandoneones*, como havia nas orquestras típicas, se utilizada toda sua potência, não haveria violinos nem piano que aguentassem”. Sobre as suas características estruturais, afirma ainda que:

Este instrumento, considerado entre os chamados “órgãos de lingueta”, é similar quanto ao seu timbre ao órgão barroco, mas tem a vantagem de reunir uma maior flexibilidade ou elasticidade sonora e o “peso” nos graves do órgão. Além disso, [...] se integra à orquestra de câmara perfeitamente e suas possibilidades harmônicas e polifônicas são enormes. (ZUCCHI, 1998, p.49, tradução nossa).

Ao distanciar-se da popular *verdulera* [acordeão], e aproximar-se do erudito órgão, o *bandoneón* reuniria as condições necessárias para adentrar no espaço da orquestra de câmara com ainda mais recursos sonoros. Todavia, ao fazê-lo, irá também carregar consigo o signo do sagrado na medida em que as qualidades sonoras e mesmo visuais do órgão conduzem inevitavelmente ao espaço das igrejas e das catedrais. Nesse caso, nem o peso do nome de Johann Sebastian Bach poderá suprimir esse traço religioso. Ao contrário, ainda que sua assinatura inscreva-se no que se convencionou chamar de música erudita que, em muitos sentidos, funciona como paradigma de uma ‘música pura’, livre de ruídos e representações, aspirando ao universal na melhor tradição adorniana, suas peças musicais, notadamente seus trabalhos em órgão, encontram-se irremediavelmente associadas ao barroco e a uma aura religiosa⁶² nos parâmetros sonoros da tradição musical ocidental. Esse mergulho sonoro no

⁶² Deve-se destacar também o fato de que Bach atuou como organista e mestre de coro de igrejas luteranas, compondo e executando várias peças ou hinos religiosos.

espaço do sagrado traz não apenas uma especificidade ao *bandoneón*, como um estigma que afeta suas comunicações com o universo pop, algo que não ocorre, por exemplo, com o piano e a *guitarra* que conseguem transitar com maior versatilidade inclusive pela música erudita.

A utilização de efeitos sonoros próximos ao do órgão por meio de sintetizadores no universo do pop-rock dos anos de 1970, como no caso de Rick Wakeman [tecladista do grupo *Yes*] e do grupo *Emerson, Lake & Palmer*, pode ser entendida como episódica e restrita ao que foi chamado de rock progressivo. De todo modo, tais peças musicais igualmente diluíam a barreira entre o popular e o erudito na medida em que incursionavam por um universo sinfônico, como em *Journey to the Centre of the Earth*, *The six wives of Henry VIII* de Rick Wakeman e *Pictures at an exhibition* de *Emerson, Lake & Palmer*, a partir da obra do russo Modest Mussorgsky. Em quaisquer casos, embora tais obras pudessem submeter a escuta musical a um eixo transcendente principalmente pelo uso de sintetizadores e pela sua concepção sinfônica, não incidiam propriamente na esfera do sagrado como no caso das obras de Bach, mas mantinham-se no veio do lisérgico ainda que, a rigor, este não se encontre distante da instância do religioso. Ainda mais próximo dos efeitos transcendentais da música encontra-se Mike Oldfield, que transitava por um mundo idílico e onírico ao combinar coro de vozes, flautas, violinos, xilofones, piano e guitarra elétrica com instrumentos estrangeiros como a gaita de fole e sinos tubulares para compor um som híbrido na fronteira entre o tribal, o folclórico e o eletrônico. Não obstante tais aproximações com o pop-sinfônico dos anos de 1970, transcendência não é propriamente o termo exato para se dirigir à sonoridade introduzida pelo *bandoneón* aos primórdios do tango, cuja dimensão do sagrado apenas seria alcançada através de certas obras de Astor Piazzolla e Eduardo Rovira. Se, por vezes, a sonoridade do *bandoneón* da *Guardia Vieja*, assim como dos *organitos callejeros*, que protagonizaram a popularidade do tango no início do século XX, assemelha-se ao órgão e é carregada de nostalgia, não teria sido impedimento para que fosse rítmica e dançável, evidenciando a heterogeneidade em que o espaço semiótico do tango foi sendo gestado. Heterogeneidade que traduz tanto a sonoridade profana do *organito callejero*, como a sacra do órgão (tubular), ao mesclar as sombrias atmosferas do meio prostibular e do mundo religioso das igrejas e catedrais, resultando em uma surpreendente e explosiva combinação de música ‘triste’ e ritmo dançante no início do século XX⁶³.

⁶³ A julgar pelos relatos que fazem referência a essa época, a *Guardia Vieja* não produziu uma música triste, mas alegre, a tal ponto que se refletia no seu ritmo dançante e no seu modo saltitante de dançar. Nesses relatos, se houve uma música triste, essa teria apenas surgido mais tarde pelos versos do tango-canção. No entanto, possivelmente como efeito da mobilidade semântica, ou da qualidade das gravações, esses tangos soam hoje em

Apenas ao final dos anos de 1950, é que Piazzolla e, depois, Rovira vão propiciar um mergulho profundo do tango no veio erudito e no eixo transcendental e sagrado através da analogia sonora entre o *bandoneón* – que passa a assumir um protagonismo ímpar enquanto instrumento solista – e o órgão, que encontrará também outro registro comum no uso do sintetizador nas composições de caráter sinfônico e progressivo do rock dos anos de 1970.

Em 1971, o trio Emerson, Lake & Palmer editou seu segundo disco, *Tarkus*, que chegou na Argentina, como era comum nessa época, com vários meses de atraso. Nele, o órgão de Keith Emerson trabalhava sobre esquemas rítmicos e alturas que remetiam às mesmas fontes que Piazzolla havia tomado para si (as sonatas do mestre). Se se trocassem os teclados pelo *bandoneón*, o que soava não era muito diferente do que Piazzolla havia feito antes com “Vayamos al diablo”. [...] Se algo fascinava a Piazzolla era a destreza de Emerson nos teclados e seu constante comentário do erudito no órgão elétrico. Piazzolla nunca duvidou da formação acadêmica de Emerson. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 350-351, tradução nossa).

Essa afinidade estética entre o *bandoneón* de Piazzolla e os recursos tecnológicos do sintetizador significava, portanto, menos que uma imprevista coincidência entre o tango e o rock progressivo, que também se alimentava de traduções de composições da música clássica na formatação de uma nova linguagem musical, mas explicitava uma fronteira comum entre ambos em uma época que as vanguardas ainda faziam e produziam sentido. As ‘esquecidas’ composições vanguardistas de Eduardo Rovira antecipavam explosivamente qualidades sonoras que seriam posteriormente perceptíveis em grupos como *Pink Floyd*, ou mais tarde, no *The Durutti Column*, ainda que não se possa afirmar que tenha havido uma influência (relação causal) daquele sobre estes em função de sua condição de músico latino-americano⁶⁴. Diversamente de Piazzolla, que teve a oportunidade de desenvolver sua obra praticamente até sua morte em 1992, a discografia de Eduardo Rovira está concentrada no primeiro quinquênio da década de 1960. Nesse sentido, não há como haver uma influência direta do rock progressivo sobre sua obra, como teria acontecido com Piazzolla. *Bobe*, de Eduardo Rovira, antecipa a sonoridade de *Ummagumma*, o disco mais experimental do *Pink Floyd* nas distorções iniciais da faixa *Astronomy Domine*. Evidentemente a pulsão rítmica de *Pink Floyd* em seguida explode na proposição da rebeldia, enquanto Rovira mantém-se em ondulações suaves, eminentemente acústicas, apesar das distorções do pedal *wah-wah*, mesclando as cordas da guitarra com o contraponto do *bandoneón*, para então entrarem em ascendência em

dia ainda lentos e já aparentam traços de tristeza que ficariam ainda mais evidentes no processo de evolução musical do tango.

⁶⁴ A suposta influência de Rovira sobre bandas como *Pink Floyd* ou *The Durutti Column* não ultrapassa o campo especulativo, de todo modo, é pouco provável que um músico latino-americano e relativamente esquecido dentro do contexto do próprio tango, possa ter sido ouvido por esses grupos ingleses.

um ritmado duelo na tradição dos banjos. A atonal, minimalista e vertiginosa *Sónico* é uma pequena odisseia que joga com a estridência da distorção elétrica do *bandoneón* em contraponto com a guitarra elétrica e a gravidade da marcação do baixo em jogos de aceleração e desaceleração, assim como em sua alucinada versão da contrapontística *A Fuego Lento*, o virtuosismo na execução do *bandoneón* é contrastado com a duplicação da sequência de notas pelas cordas e marcado ritmicamente pelo contrabaixo. *A Don Alfredo Gobbi* é feita de uma sucessão de climas que se sucede ao *leitmotiv western* dado pelo compasso lento do contrabaixo e o som lânguido de uma ‘guitarra havaiana’ que se aceleram com entusiasmo para então retornarem aos passos lentos do caminhar de um vaqueiro. *Contrapunteando* lança Bach na vastidão dos pampas, alternando a memória religiosa do barroco com o ritmo *milonguero* de uma festa junina, algo que se estende em outras obras numa mescla inusitada entre o sagrado do barroco e o profano do mundo rural, entre o melancólico e o galopante universo dos gaúchos⁶⁵.

Ainda mais do que com Piazzolla, pode-se perguntar se as obras de Rovira não ultrapassaram a fronteira do gênero tango. Não fossem certos acordes protagonizados pelo *quejumbroso bandoneón*, o incauto ouvinte não reconheceria quaisquer traços de tango em muitas de suas composições. No entanto, essa vanguarda mais do que nunca alçou o *bandoneón* a um inédito protagonismo ao transmutar o tango dos pés à cabeça, ainda que mantendo a sua memória ativa. Sucede que os anos entre 1955 e 1975 foram particularmente explosivos não só em termos de criação musical em níveis mundiais, mas também experimentaram uma revolução estética singular que, distintamente do modernismo, não se preocupou tanto com o rigor formal, que ambicionava desfazer-se de representações imagéticas na busca pela pureza do som, mas mergulhou em um produtivo ecletismo de linguagens que não temiam se deixar contaminar pelo popular ou mesmo pelo pop. Em alguma medida, o próprio tango já teria realizado essa façanha ao combinar o popular e o erudito, mas Piazzolla pretendia ir além nessa mescla, buscando um espaço próprio que o levava, por vezes, a nomear sua música pela concepção de música contemporânea e de Buenos Aires, assumindo sua condição latino-americana e ao mesmo tempo cosmopolita.

Essas influências todas podem ter ocorrido ao *nuevo tango* de Piazzolla, mas o resultado de sua música, marcada pelo uso transcendente do *bandoneón*, ainda soa como um tango gestado nas bordas da música clássica, em especial com os elementos do barroco, do

⁶⁵ Todas essas músicas de Rovira, assim como outras de Piazzolla mencionadas abaixo, podem ser escutadas no DVD anexo.

romantismo alemão e da música eslava, equidistante do jazz, do pop e do rock progressivo. Se músicas como *Woe*, *Soledad*, *Suite Troileana*, *Concierto para Quinteto*, *Milonga* e *Muerte del Angel*, *Adiós Nonino* e as quatro estações portenhas, por seu arranjo mais sinfônico e seu explícito apelo ao transcendente acentuado pelos solos do *bandoneón* e do violino, convergem a linguagem do tango ao contexto da música clássica, músicas como *Lunfardo*, *Biyuya*, *Movimiento Continuo*, *La Camorra*, *Verano del 79*, *Chin Chin*, *Escualo*, *Marejadilla*, *Tanguedia*, *Michelangelo 70* e *Buenos Aires Hora Cero*, são inequivocamente tangos, ainda que sua tradução à linguagem da dança dependa da marcação rítmica impressa nos arranjos e na execução.

A centralidade que o *bandoneón* conquistara na formação do espaço semiótico do tango com a formação das orquestras típicas alcançaria com Piazzolla um novo patamar. Enveredando por padrões sonoros compatíveis com os da música erudita, a música profana do tango irá se confrontar com os espaços sagrados da música séria inclusive pela privilegiada e ousada presença do *bandoneón* como instrumento solista em concertos. Em obras como *Concierto para Bandoneón y Orquesta*, ou em apresentações como as realizadas com orquestra europeias, o fole passará a ocupar uma incomum centralidade nas salas de concerto usualmente concedida aos instrumentos de corda. O desempenho solista do *bandoneón* vai permitir, por um lado, que o instrumento seja utilizado no limite de seus recursos, transformando-se em um objeto de culto na expressão do virtuosismo dos seus músicos mais hábeis, por outro lado, irá produzir uma sonoridade cada vez mais sacra do que profana, acentuando os aspectos melancólicos do tango.

Em *Muerte del Angel*, ou mesmo em *Adiós Nonino*, o encontro entre o sagrado e o lúgubre no timbre do *bandoneón* atinge o extremo que só o violino pode alcançar, tanto que chegam a dividir o solo dessas conhecidas composições. Especificamente em alguns arranjos orquestrais, como se notam em algumas versões de *Adiós Nonino*, a sonoridade do *bandoneón* atinge um tom épico, angariando forças expressivas tão carregadas do romântico que se equivalem ao prelúdio de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. O sagrado assume feições marcadamente religiosas em sua devoção aos anjos como *Introducción al ángel*, *Milonga del ángel*, *Tango del ángel*, *Muerte del ángel*, *Resurrección del ángel*, mas o demônio é igualmente respeitado em títulos como *Vayamos al diablo* e *Romance del diablo*, assim como o submundo é evocado em *La Camorra* e *Del bajofondo*, ou na homenagem ao universo linguístico das gírias dos carcerários em *Lunfardo*. A dimensão do sagrado, contudo, não se esgota no religioso, mas o religioso é antes consumido no tango, na respiração do *bandoneón*,

nas *Tristezas de un doble A*, rompendo as fronteiras do profano e espraiando-se na reverência à cidade, sobretudo a Buenos Aires nas famosas quatro estações portenhas, em *Tango para una ciudad*, *Melancólico Buenos Aires*, *Buenos Aires Hora Cero*, *Ciudad Triste*, *Aire de Buenos Aires* e *Baires*⁷². O protagonismo do *bandoneón* é tamanho que obscurece totalmente as fronteiras entre o tango e a cidade, entre o tango e suas representações. Na medida em que cresce sua autonomia como instrumento, sua já mencionada função de instrumento tradutor parece se intensificar cada vez mais. Se durante os períodos da *Vieja* e *Nueva Guardia*, o *bandoneón* frequentemente desempenhava o papel de marcação rítmica, sendo sistematicamente subutilizado em seus recursos sonoros (não utilizando, por exemplo, todo o espectro de sua escala, ou mesmo o potencial da mão esquerda), ao assumir a posição de solista com o *nuevo tango*, sua função mimética paradoxalmente tende a se ampliar: o aumento de sua visibilidade parece incitar ainda mais a produção de representações sociais em torno de seu timbre e de seus exercícios de sintaxe na composição musical.

Além da tradução do sagrado e profano que realiza pela ambiguidade de seu timbre, a jornada do *bandoneón*, de suas origens sacras e germânicas até seu assentamento nos cafés e arrabaldes das cidades portuárias do estuário do Rio da Prata, descreve um movimento até o dentro, até o urbano de uma cidade imaginária que, de algum modo, concilia o pampa aos bairros, a planície e os ‘arranha-céus’ tal como se encontra na paisagem de Buenos Aires e, de uma maneira bem menos evidente, em Montevideu⁶⁶. Cidades, que por sua conformação geográfica, abrem-se às amplas e vastas extensões horizontais do pampa em um *continuum* semiótico em que as traduções entre os elementos rurais e urbanos são frequentes. Mesmo nas sonoridades mais vanguardistas e clássicas de Eduardo Rovira e Astor Piazzolla em que o *bandoneón* atinge seus traços mais urbanos e uma centralidade ímpar no espaço semiótico do tango, o elemento rural, o traço *milonguero*, não se dissolve, promovendo uma síntese entre as forças expressivas que vêm de fora e a pulsão do ritmo de vida urbano. A suposição aqui é de esse traço *milonguero* esteja fortemente vinculado às forças expressivas que vêm do campo. No entanto, percebe-se também um forte vínculo da milonga à sonoridade do acordeão, cuja presença no espaço sonoro do Rio Grande do Sul é notável. Nesse sentido, pode-se dizer que a centralidade que o *bandoneón* alcança no espaço semiótico do tango seja, em grande medida, resultado desse distanciamento que o *bandoneón* busca quanto à sonoridade do acordeão. Esse esforço do *bandoneón* em se distanciar do acordeão corresponde ao empenho

⁶⁶ Essa cidade imaginária assemelha-se mais a Buenos Aires do que a Montevideu por características semióticas mais amplas que incluem o contexto histórico e as forças geopolíticas que se colocam em movimento para fazer do tango um fenômeno estético antes argentino que uruguaio; antes portenho que montevidiano.

do estrangeiro que se fazer próprio ao sistema-tango, e, ao fazê-lo, distancia-se de sonoridades típicas ao contexto rural ou dos pampas como do chamamé e da milonga.

Os aspectos semióticos do *bandoneón* não se resumem apenas às formas técnicas, mas também às plásticas de tocá-lo, implícitas em seu gestual e na relação que o *bandoneonista* desenvolve com seu instrumento. Movente e flexível, o *bandoneón* estabelece com seu músico uma comunicação que segue além de sua operacionalização técnica, ou mesmo da intensidade excessiva que conduz seu instrumento, pela existência de dois teclados que se multiplicam por dois ao abrir e fechar o fole. O *bandoneón* é um ser vivo. O *bandoneón* respira. A flexibilidade do *bandoneón* molda-se aos gestos do *bandoneonista*, seguindo os movimentos de seus braços. Desenhavam-se formas visuais que traduzem as formas sonoras. Formas sonoras que traduzem as visuais. Plasticidade que nenhum outro instrumento tem. Essa qualidade do *bandoneón* de se contrair e distender, de fazê-lo respirar, confere-lhe um traço distintivo que acentua os aspectos plásticos de sua execução. Mariano González Calo⁶⁷ está seguro que para se tocar tango tem que haver esforço físico, esse esforço do corpo não é gratuito, o ventre deve se contrair para produzir certas notas e colocar os acentos, realizar uma síncope ou um marcato. Rodolfo Mederos vai mais longe, ao falar que “[...], além disso, existe um componente muito homossexual. Sente-se possuído e o possui, precisa-se dele, há certa temperatura que o plástico não tem... Com a tecnologia os objetos se despersonalizaram, perde-se o afeto pelo objeto em si”, fazendo alusão tanto à qualidade de sua confecção como à nobreza dos materiais utilizados (AZZI, 1991, p.77, tradução nossa). Entre as possibilidades de relação com o *bandoneón*, que podem atingir a metáfora sexual, há o elemento tátil. Essa qualidade tátil do *bandoneón* é mencionada por Horacio Romo (TAL, 2010b, vídeo, tradução nossa) quando diz que cada *bandoneón* é diferente do outro, pois todos eram feitos a mão. Como as teclas não seguem lógica alguma, reconhece-se o teclado porque se acostuma com as teclas: “[...] uma é mais gordinha, outra é mais chatinha [...] pega outro e é diferente, você tem que se acostumar num instante”.

A simbiose entre o músico e o instrumentista é invariavelmente descrita como sendo uma extensão do homem. Os relatos são intermináveis nesse sentido. Daniel Binelli: “Para mim, é a prolongação de meu corpo. [...] Transmite-se através do instrumento todo tipo de sensações. Este instrumento responde a qualquer estímulo” (AZZI, 1991, p.63, tradução nossa). Osvaldo Montes: “O *bandoneón* é um pedaço de meu corpo. É a prolongação de minhas mãos, é minha alma, meu coração, com ele me sinto confortável como com o melhor

⁶⁷ Considerações extraídas de entrevista pessoal realizada em agosto de 2013 em Buenos Aires.

amigo de minha vida [...]” (AZZI, 1991, p.79, tradução nossa). Osvaldo Piro: “O *bandoneón* é a prolongação de minhas mãos, absorvo-me totalmente com um tema, tocando ou compondo” (AZZI, 1991, p.81, tradução nossa). Essa intimidade com o *bandoneón*, mescla do sagrado e do profano, também pode expressar uma relação de violência e paixão que se converte em um recurso musical, como no caso de Piazzolla que se comunica com seu instrumento pela fala e escuta atenciosa, resultando, às vezes, em raivosos, mas necessários e eficazes golpes que findam por se integrar ao contexto sonoro do tango.

Eu falo com os *bandoneones*. Por isso juro que, uma vez, o fole [*fuye*] do Gordo [Aníbal Troilo] me disse “Ai!”. Creio que o ferí, ao cravar uma tecla com o dedo. É porque eu toco com violência, meu *bandoneón* tem que cantar e gritar. Não concebo a cor pastel no tango. [...] Esses golpes que desfiro na caixa em geral são parte da música, um efeito de percussão, mas também é um truque quando se nota que algo falha. É como esses mistérios que têm os aparelhos de televisão, começam a falhar, então se bate no caixa e voltam a funcionar. Com os *bandoneones* ocorre o mesmo, até que se quebrem de vez. (GORIN, 1998, p.152, tradução nossa).

Como no caso descrito por Piazzolla, não raramente, a relação tátil com o *bandoneón* ultrapassa o simples recurso linguístico da metáfora, integrando-se de tal maneira à execução sonora até formar um complexo texto semiótico que conjuga linguagens gestuais, visuais e sonoras num estilo marcante de execução que pode se tornar um padrão. A esse respeito, Hector Luciano Stamponi diz que “Um interioriano toca o *bandoneón*, fechando para fazer a marcação. Aqui, todos tocam abrindo e apoiam [*golpean*] sobre uma única perna. É um estilo inventado pelo grande maestro Pedro Laurenz” (AZZI, 1991, p.148, tradução nossa). Pode-se dizer que a posição corporal segue padrões que se mantêm razoavelmente constantes pela necessidade técnica de sua manipulação, ainda que estes possam ser subvertidos, conduzindo a novas formas de execução e expressão. A suposição inicial é que o padrão, como um conjunto de normas, organiza a linguagem, produzindo uma sintaxe a partir da morfologia do instrumento. Essa parece ser a concepção de Barletta quando defende uma relação causal entre a morfologia do *bandoneón* e sua sintaxe correta:

Eu vejo, às vezes, *bandoneonistas* de música popular que tocam sempre abrindo, como se não houvesse teclado fechando; abrem o fole até que se acabe, fazem “fuuf”, colocam-no com a válvula, fecham de vez [*de golpe*] e “rrrrrrrrrr” fecham e novo; é um horror! [...] O abrir e fechar do fole vai acompanhado pelo movimento das pernas, porque as caixas de ressonância devem ficar sempre apoiadas sobre elas para manter a estabilidade do som que é necessária para uma execução séria do instrumento. (ZUCCHI, 1998, p.47, tradução nossa).

A concepção de Barletta sugere que há uma forma correta de tocar o *bandoneón* através da qual todo seu potencial sonoro pode ser otimizado, reduzindo a linguagem às regras musicais e extraíndo-lhe parte de sua força e dinâmica que consiste justamente em subverter a gramática para enriquecê-la. Aníbal Troilo, uma das principais referenciais de *bandoneonista*

na história do tango, tocava sentado, no entanto, Domingos Federico e Alfredo Cordisco teriam subvertido esse padrão ao serem os primeiros a tocar em pé. Mas será Astor Piazzolla quem fará esse gesto conhecido, tocando mais usualmente com uma das pernas apoiadas sobre um banquinho. Também será Piazzolla quem distenderá o *bandoneón* ao máximo, tanto como decorrência do uso ostensivo de seu papel de solista, como pelo efeito plástico que produz diante das audiências, chegando inclusive a levantá-lo acima da cabeça ao final das apresentações. Esse gesto transgressor, de efeito espetacular, que os artistas de rock levariam ao paroxismo ao empunhar a *guitarra* como signo de suposta rebeldia, também revela o caráter sagrado que o *bandoneón* assume no espaço semiótico do tango. Tal como o sacerdote eleva a hóstia consagrada em sinal de reverência, o *bandoneón* é erguido aberto, em seu derradeiro movimento, em seu último respiro, como objeto de culto, como corpo do tango.

2.5 – RITORNELO

O ritornelo não é apenas o refrão, uma sequência de passagens que se repete, abrindo ou fechando os movimentos do texto musical, mas é também um agenciamento territorial, carregando sempre terra consigo, mesmo que espiritual. A força expressiva da música, a fórmula melódica e a marcação rítmica não distribuem apenas o espaço da pauta, mas também articulam os gestos e expressões dos músicos com seus instrumentos, dos ouvintes, dos que se movimentam seguindo os compassos na dança. Essa semiose que parte da divisão do espaço, do fonema que espacializa o som, da palavra que espacializa as coisas, da quebra do átomo que gera explosão, é a expressão desses agenciamentos que se manifesta como um sistema de cultura. Ritornelo: “Este estranho instrumento que vocês veem aqui e que muita gente diz que é um acordeão, não é um acordeão, é um *bandoneón*”, enfatizava Astor Piazzolla, décadas depois do *bandoneón* já ter se consolidado como espírito do tango, como se fosse sempre preciso ainda insistir e diferenciar sua originalidade. Soa como se dissesse: é estranho, é estrangeiro, mas agora é ‘nosso’, porquanto gestado – assim com o tango – em terras platinas, adquirindo qualidades expressivas, estéticas e semióticas próprias. Agenciamento territorial que faz a passagem de um código de um meio a outro.

O essencial está na defasagem que se constata entre o código e o território. O território surge numa margem de liberdade do código, não indeterminada, mas determinada de outro modo. Se é verdade que cada meio tem seu código, e que há incessantemente transcodificações entre os meios, parece que o território, ao

contrário, se forma no nível de certa de *descodificação*. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.130-131).

A passagem de um meio a outro é sempre uma comunicação, uma tradução semiótica, que pode implicar em níveis diferentes de modelizações da linguagem ou de semioses: decodificação, recodificação, senão mesmo em explosões. Em quaisquer casos, mesmo no nível ínfimo da decodificação, essa passagem de um meio a outro parece coincidir com um processo de recodificação em que nenhum código permanece exatamente o mesmo a cada comunicação, de modo que se possa pensar que o território seja ontologicamente a forma primeira em que as forças expressivas são agenciadas.

As qualidades expressivas, aquelas que chamamos de estéticas, certamente não são qualidades “puras”, nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meios a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.132).

O *bandoneón*, como ato e potência, destino trágico e fatalidade do tango, teria então no território um lugar de encontro onde suas qualidades propriamente estéticas ganhariam expressividade. É na exata medida em que o *bandoneón*, estrangeiro, vindo da Alemanha, territorializa-se no estuário do Prata que encontra sua maior expressão. Esse agenciamento de forças que se colocam em jogo na constituição do tango é sintetizado pelo *bandoneón* porque agrega justamente os elementos que se colocavam antes dispersos em um meio comum. Esses elementos não são apenas os instrumentos de origem europeia, como o violino, a flauta e o piano, assentados em seus domínios de formação popular e clássica, mas os personagens que protagonizam a formação de um corpo social heterogêneo em suas origens e em suas vocações, fazendo-os convergir para um centro comum que o tango, enquanto qualidade expressiva, estética, aciona com suas forças centrípetas na conformação de um espaço semiótico. Esses personagens como o negro, o gaúcho, o imigrante – italiano, em sua maioria –, todos estrangeiros, porquanto periféricos à centralidade que a cidade, o poder dos caudilhos e as forças civilizatórias representavam na virada do século XIX ao XX, foram cooptados pela mitologia e liturgia do tango a partir de um instrumento emblemático e explosivo nesse processo: o *bandoneón*.

Nesse sentido, as querelas sobre a genealogia do tango tornam-se inócuas diante do aspecto metafórico que adquire o *bandoneón* na passagem daquilo que é estrangeiro para aquilo que é próprio na configuração de um espaço semiótico agenciado pelas forças de territorialização que se apropriam dos componentes dos meios para os componentes do

território, circunscrevendo, em uma manobra ideológica, um espaço que viria a se tornar a marca do nacional. Dentre as várias hipóteses que podem ser aventadas na compreensão do processo que conduz o *bandoneón* a uma centralidade no sistema cultural do tango, a mais recorrente é a explicação histórica e sociológica que o situa como instrumento vital ao processo de formação musical do tango através de uma série de eventos sociais que tiveram lugar a partir do final do século XIX como consequência dos intensos fluxos migratórios ocorridos. Mesmo quando esse olhar em retrospectiva tende a favorecer uma relação causal entre esses eventos, não se descarta a imprevisibilidade pela qual o *bandoneón* assume uma posição nuclear no espaço semiótico do tango. Ao contrário, o aspecto errático de sua aparição é constantemente enfatizado e elevado à condição metafórica de milagrosa predestinação, o que sublinha o caráter explosivo de sua manifestação. A esse respeito, Horacio Ferrer exalta que

De todo modo, o mais assombroso não é sua passagem de um hemisfério ao outro, do norte ao sul, de um âmbito europeu e “beethoveneano” a outro *criollo*, fronteiriço [*arrabalero*] e “semi-gauchesco”, visto que o violino emigrado de Cremona a Puente Alsina e passava das mãos de Antonio Stradivarius e Nicolo Paganini às do Negro Casimiro. O verdadeiramente notável é o feito mesmo de seu paulatino e firme estabelecimento, e então sua fulgurante ascensão como rosto mesmo do Tango nascente ao final do século XIX. (ZUCCHI, 1998, p. X-XI, tradução nossa).

A observação de Ferrer é significativa, pois ressalta que a condição estrangeira do *bandoneón* no espaço semiótico do tango não advém do fato de ter uma origem europeia, posto que, em última instância, como admite Zucchi (1998, p.1) não só o violino, mas todos os instrumentos que participaram da formação musical do tango também o têm.

Todos os instrumentos clássicos que o precederam na integração dos primeiros conjuntos tanguistas – violino, flauta, *guitarra*, às vezes, harpa, e inclusive o piano, que se juntou a eles mais tarde – possuíam uma antiga tradição europeia herdada e uma prévia experiência em outros gêneros musicais, que provinha de recursos aplicáveis ao tango. (ZUCCHI, 1998, p.1, tradução nossa).

A linhagem germânica do *bandoneón* não é um fato irrelevante para sua condição estrangeira, mas é insuficiente tanto para caracterizá-la como para decidir seu aspecto explosivo, até porque, como já exposto anteriormente inúmeras vezes, seu parente mais próximo, o acordeão, também teria uma origem europeia, possivelmente austríaca, e com recém-passagem pelo sul da Itália antes de chegar ao estuário da Prata e ao sul do Brasil. Resulta que a condição estrangeira do *bandoneón* seja antes dada por sua condição de imprevisibilidade e intraduzibilidade na passagem de um meio a outro, gerando uma sintaxe efetivamente distinta não só com relação ao seu meio anterior, como no meio do sistema cultural do tango, criando novos sentidos e evidenciando o caráter poliglota da fronteira.

3. RITMO⁶⁸: A MÁQUINA COMUNICACIONAL TANGUERA

A música prescinde do mundo; poderia haver música e não mundo.

Schopenhauer

Eu só poderia crer num deus que soubesse dançar.

Nietzsche

[...] somos um grão [poroto] da máquina tanguera, um parafuso desta máquina, nada mais, que em determinados momentos podemos ser úteis e em outros momentos não [...]

Oswaldo Pugliese

Compañía Tango Metrópolis.
Fotos: Paulo Masella

3.1 – OS EIXOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDO

O *bandoneón* pode encarnar o espírito do tango, mas são as orquestras típicas que lhe dão corpo. Musicalmente, o tango já se estruturava desde o final do século XIX em torno dos trios de violino, *guitarra* e flauta, mas o caráter delimitado de um espaço semiótico somente foi assegurado pelos traços diferenciados e pela capacidade tradutora do *bandoneón*, permitindo que a sonoridade do tango não fosse confundida com outros ritmos como o candombe, o chamamé, a valsa e a milonga. Ao assentar-se como núcleo do sistema de signos da música, o *bandoneón* passaria a organizar a linguagem musical do tango a partir da configuração mais ou menos estável das orquestras típicas que passaram a impor um padrão de marcação rítmica que seria traduzido pela dança e ainda possibilitaria o surgimento do tango-canção.

Se houvesse uma ontologia possível do tango, não poderia ser encontrada senão em seu ritmo. Como disse Oswaldo Pugliese ao levar o tango ao *Colón*⁶⁹: “[...] nós somos um

⁶⁸ A palavra ritmo apresenta diversos valores semânticos que podem variar em seu uso mais ou menos coloquial e cujo sentido mais próximo deve ser apreendido em sua aplicação contextual. Vide GLOSSÁRIO.

⁶⁹ *Teatro Colón*: uma das principais salas de concerto do mundo, famosa por sua excelente acústica. Vide também faixa 43 do DVD anexo: *Palabras de Oswaldo Pugliese*.

grão [*un poroto*] da máquina *tanguera*, um parafuso desta máquina [...]”. Uma peça dessa engrenagem rítmica, dessa máquina comunicacional chamada tango. A própria comunicação é mais que a tradução de um texto de um meio a outro, é a passagem ritmada de um fluxo de sentido que se move segundo certos padrões de linguagem. Não haveria, portanto, por que atomizar o ritmo em sistemas de signo, antagonizando música e dança, na medida em que ambos participam do mesmo fluxo de sentido, no entanto, na busca por uma genealogia do tango, há controvérsias quanto ao papel motor que a música e a dança desempenham no processo de formação – e formatação – do espaço semiótico do tango. Assim se, por um lado, Sierra (2010, p.14, tradução nossa) afirma que o tango era “[...] originariamente dança, nada mais que dança, elementar na sua música e atrevida [*zafada*] em sua coreografia”, Horacio Ferrer (AZZI, 1991, p.103, tradução nossa) garante que “[...] é impossível dançar sem suporte musical. Primeiro foi a música do tango, imediatamente depois foi a dança [...]”.

Divergências como essas mostram que o principal eixo de discussão em que se move a evolução do tango situa-se na polarização entre a música e a dança como forças motrizes desse processo. Ainda que a hipótese mais plausível seja aquela que pressupõe a interdependência entre esses sistemas, a música reivindica uma precedência não apenas por fornecer o material rítmico sem o qual a dança não se organiza, mas também por aspirar a uma autonomia de sua linguagem, enquanto o sistema da dança tende a mostrar-se muito mais propício a interagir com outros sistemas de signos, abrindo-se às representações sociais. No caso do tango, em que a dança está codificada em duas funções primárias – condutor e conduzido –, a orientação de sentido tende a ser facilmente absorvida pela representação de gêneros e, a partir desta, engendrar uma série de outras representações sociais, expandindo o potencial tradutor da fronteira para muito além da linguagem corporal. No entanto, a despeito da abstração da linguagem musical propiciar hipotéticas formulações que a conduziriam a uma autonomia da qual a linguagem corporal padeceria, a dicotomia entre ambas não deixava de ocultar concepções muito particulares do que deveria ser o tango.

[...] o mundo do tango mostrava carregadas diferenças entre os que dançavam e aqueles que não o faziam; entre aqueles que valorizavam o lado vigoroso, *canyengue*, e os que destacavam a sutileza e os arranjos. Como muito mais tarde aconteceria com o pop e o rock, estavam os que no tango encontravam, sobretudo, um gesto, uma determinada manifestação de algo relacionado à identidade, algo assimilável ao bairro ou à cidade, ou a certos costumes de um passado convertido em lenda, e aqueles que procuravam ali – ainda que essa busca raramente fosse formulada com precisão e carecesse de uma teoria que a sustentasse – uma música “para escutar”, uma linguagem de certa abstração. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.16, tradução nossa).

Efetivamente, na história do tango, essa busca explícita por uma música “para escutar”, só ocorreria com o movimento de vanguarda que Astor Piazzolla e Eduardo Rovira teriam empunhado a partir da década de 1950 na medida em que, antes disso, embora as orquestras pudessem ser divididas entre as que imprimiam um ritmo mais ou menos dançável, nenhuma teria ousado desconsiderar por completo essa condição. Além do mais, pode-se argumentar que o sistema cultural do tango gire em torno da figura mítica de Carlos Gardel que, fortalecendo o gênero tango-canção, colocaria a letra e a voz como núcleo a partir do qual uma série de representações seria produzida, de modo que o hipotético privilégio epistemológico da música instrumental apenas adquira sentido quando o tango organiza-se em torno das orquestras típicas e não na busca de suas origens.

Origens que surgem como momento aproximado em que, da interação de textos de cultura, resultaria um espaço com um “caráter delimitado”, com certa “homogeneidade e individualidade”, capaz de traçar uma fronteira entre seu interior e o exterior, e que, no caso do tango, partem da sistematização de três eixos constituídos pelos signos do negro, do *criollo* e do imigrante. Esses são antes signos do que categorias étnicas ou sociais, porque sintetizam textos de cultura expressos na diversidade de elementos semióticos contidos na música, na dança e numa série de representações que carregam da interação com determinado contexto.

Na discussão sobre a etimologia da palavra, manifesta-se um dos maiores impulsos para supor uma origem negra ao tango. Entre as diversas acepções que adquire a palavra tango – ou *tambo*⁷⁰ –, os significados mais recorrentes estão ligados à ideia de espaço ou lugar fechado, delimitado, círculo, instrumento de percussão, tambor, e baile, em contextos relacionados ao da presença negra no estuário do Prata e à condição de escravidão a que estavam submetidos (CARRETERO, 1999, p.55; FLORES MONTENEGRO, 2012, p.18-19). Enquanto a elite, reunida nos espaços privados de suas casas, ouvia peças executadas ao piano, e dançava preferencialmente a disciplinada valsa, estilos populares e folclóricos como o gato e o fandango podiam ser ouvidos ao lado do ritmo do candombe, em que os negros tocavam tambores em bailes coreografados. Organizados em sociedades ou nações com registros desde o início do século XIX, os negros tocavam e dançavam candombe, no entanto, esses tangos, ou lugares de encontro, eram mais comumente perseguidos do que estimulados pelo barulho que faziam e pela forma de gesticular e dançar que progressivamente passou a

⁷⁰ A palavra tango – ou *tambo* – teria sua menção mais remota no registro de propriedade de imóveis de Buenos Aires, em 1802, ou, desde 1806, em decreto proibindo o baile em Montevidéu. (FLORES MONTENEGRO, 2012, p. 18-19; GRÜNEWALD, 1994, p. 9-10).

incluir coreografias mais ousadas como os cortes e quebradas (MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.40-49)⁷¹. Como não há praticamente registros de gravações ou mesmo de partituras de tangos no século XIX, as especulações sobre a importância do candombe na constituição do tango ganham uma ampla margem de negociação de sentido. Aparentemente, o que se chamava então de tango não passava de alguns números de dança em meio a peças teatrais de baixo calão que não teriam a estrutura do tango como se constituiria em seguida.

A estrutura do candombe é essencialmente rítmica e de percussão, com base em instrumentos idiófonos e membráfonos (os famosos tambores e tamborins). As linhas melódicas são curtas, muito vezes repetidas, ou longas, formadas por frases que não se repetem. Nas frases curtas, o mais comum é a chamada e resposta, onde o cantor principal canta uma linha ou frase e o grupo responde. Embora haja personagens com funções bem definidas, esta dança é eminentemente de grupo, coletiva. [...] A dança é de par solto [*pareja suelta*] dentro do conjunto. Todo o ato é estabelecido por seu ‘diretor’ [*el escolbillero*] que nada improvisa, nem permite a ninguém que o faça. Na parte do “*el encontronazo*”, mulheres e homens avançam frente a frente projetando seus ventres adiante insinuando um choque: a umbigada [*el ombligazo*”]. (BROEDERS, 2008, p.35, tradução nossa).

As diferenças na configuração dos instrumentos e na forma de dançar são notáveis: a existência de uma base rítmica percussiva com uso de tambores, a codificação da dança em funções muito distintas daquela que se encontra hoje no tango em que há um condutor e um conduzido, e a inexistência da improvisação são alguns exemplos⁷². Por outro lado, a similaridade na marcação rítmica em 2x4 era comum a diversos gêneros musicais na medida em que facilitava a execução por parte dos músicos que não sabiam ler partituras. Em termos de estrutura, aquele que é conhecido como o primeiro tango – *El Entrerriano* – de 1897, por ter sido a primeira peça escrita (no caso, para piano), apresenta três partes de dezesseis compassos cada, sendo a primeira mais melódica e a segunda mais rítmica.

Em termos rítmicos, estando Mendizábel 10 a 20 anos à frente de seu tempo, “El Entrerriano”, ainda que escrito em 2x4, é na realidade um 4x8. A unidade rítmica, basicamente é a colcheia, não a negra. Mas ainda mais importante é a eliminação do ponto de aumento e colcheia abaixo do primeiro acento de cada compasso, com a exceção de quatro compassos no Trio, o que definitivamente afasta o Tango da Habanera e o desprende da barra da saia de sua mãe: a Milonga. O tango converte-se assim em algo muito parecido a uma marcha, perfilando uma identidade própria e diferente. (BROEDERS, 2008, p.32, tradução nossa).

A herança de uma base percussiva não provém unicamente do candombe, mas também da habanera, cuja influência na produção de linguagem do tango é praticamente consensual

⁷¹ Há registro de bailes de negros desde 1777 e em geral eram vistos pela elite branca como barulhentos e eróticos, estimulando a luxúria. (CARRETERO, 1999).

⁷² Há diferenças também regionais. O candombe teria uma forte penetração no Uruguai (BROEDERS, 2008, p.36), em que os “tamboriles (*chico, piano, e redoblante*)” são tocados com as mãos em Montevideu. (MARTINEZ, ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.46-47).

(BOEDERS, 2008; CÁCERES, 2010; FISCHERMAN, 2009; HORVATH, 2006; LABRAÑA; SEBASTIÁN, 1992; PUJOL, 2011; ZALKO, 2001). Um itinerário provável descreve que sua origem provém da contradança francesa que, passando pela Espanha, teria chegado a Cuba e às demais ilhas caribenhas, retornado à Espanha incorporando-se ao repertório das zarzuelas, e aportando finalmente à Argentina. O problema do procedimento genealógico é não saber até que momento recuar na busca pelos padrões originais que se repetiriam nos atuais, supondo que neles possa-se encontrar o seu sentido ontológico. A habanera provavelmente aportou no contexto rio-platense tão modelizada pelas suas traduções nos salões franceses e espanhóis, e pelas apropriações em território americano, que pouco teria restado de sua marcação rítmica na produção do tango. Tanto que a milonga viria a ser chamada como habanera com corte e quebrada, possivelmente também pela influência direta sofrida pelo candombe. Embora Cáceres (2010) defenda veementemente uma origem negra ao tango que lhe seria sistematicamente negada, ele mesmo oferece as pistas para que se compreendam os motivos dessa recusa.

A presença do negro, apesar das mudanças sucessivas, através da *habanera* e da forma chamada de corte de milonga [*“cache de milonga”*] nos músicos *milongueros*, persiste na memória coletiva graças à tradição oral, na transposição dos toques de tambores candombeiros aos instrumentos melódicos. Encontra-se nos *bordoneos* do piano, na polirritmia da *chicarra* do violino ou nas palhetas [*clapetas*] do *bandoneón*, que remetem às antigas *quijadas* [tipo de tambor] dos candombes primitivos; no piano, nos toques [*campanas*] do 3-3-2 (o chamado “corte candombe”). (CÁCERES, 2010, p.36, tradução nossa).

No processo tradutório de um meio a outro, a modelização da linguagem do candombe e da habanera teria sido significativa ao ponto de formar um novo sistema: o tango. Ainda que os elementos que compõem a linguagem do candombe e da habanera estejam presentes no tango, eles estão organizados de tal maneira que praticamente não são mais reconhecíveis nesse novo arranjo, tal como quando Lotman (2000, p.13-14) refere-se ao processo da criação de novos de textos e da consequente irreversibilidade da tradução que se apresenta nesses casos. Também, em uma operação análoga ao processo de mudança de estado físico da matéria em que do sólido ao líquido, do líquido ao gasoso, novos arranjos entre as moléculas são produzidos através da interação com seu contexto, o tango assume uma linguagem própria na reorganização dos códigos dos ritmos que o precedem. Cáceres (2010, p.31-32, tradução nossa) observa que por conta da tradição oral que se perpetuaria até o os primeiros anos de 1940, “[...] a notação posterior era aproximada devido à dificuldade para transcrever o ritmo *canyengue* original: a polirritmia dos tambores tornava extremamente difícil a codificação para instrumentos melódicos”, endossando indiretamente os pressupostos de que nessa

transposição emerge mais do que uma simples tradução, mas uma nova linguagem. De fato, o tango não surge apenas desse novo arranjo entre elementos rítmicos do candombe e da habanera, senão do aporte de outras influências como a milonga, mas a situação é exemplar a despeito de sua parcialidade. A rigor, todas as linguagens musicais provêm de um mesmo número limitado de códigos que formam um sistema de signos, a diferença está justamente em determinar em que momento a combinação desses códigos é capaz de delimitar uma linguagem própria⁷³, o que torna talvez ainda mais importante buscar as particularidades do que os padrões estabelecidos no processo genealógico.

Quando se esquadrinham os padrões que a habanera fornece, pode-se entrever mais que a origem do tango, mas também, por exemplo, a linhagem do jazz. E assim como o tango não tem sua paternidade apenas na habanera, o jazz encontra no gospel e no blues elementos basilares que vão lhe imprimir uma singularidade que não se encontra nos genes comuns a um único pai. O gospel, em sua dinâmica da pergunta e da resposta das vozes do coro, do canto *a capella*, nada tem em comum com a sólida base instrumental do tango. Tampouco há qualquer apelo à religiosidade, sintomas histéricos ou efeitos catárticos; não há promessas de liberdade, de um futuro melhor no além ou na outra margem do Mississipi. Na produção de um texto de cultura, o tango não se volta a louvações divinas, ou às raízes negras para construir sua narrativa, o que não o impedirá de encontrar-se sistematicamente com o jazz em seu caminho, mas, nesses casos, tanto o jazz como o tango já estarão emancipados, já terão se libertado de seus pais. Se à memória do tango é sistematicamente disferida a acusação de que o elemento negro tenha sido apagado, negando-lhe sua contribuição essencial na origem rítmica, é preciso deter-se em algumas considerações. Primeiramente, mesmo que se entenda por elementos rítmicos o apelo a uma marcação mais acentuada e o privilégio de instrumentos percussivos na produção de uma massa sonora, estes não estão contidos unicamente na música negra, mas também estão presentes em culturas indígenas e árabes. Além disso, é preciso sublinhar que a intensidade da pulsação rítmica não provém apenas dos instrumentos percussivos, mas de outros recursos sonoros, não se esgotando nas traduções da habanera e do candombe para uma concepção mais melódica que adquire o tango no uso de instrumentos como o violino e o *bandoneón*. A força expressiva do flamenco, do toque das *guitarras*, do acompanhamento com palmas e dos *taconeados* que estão presentes na milonga dos gaúchos também são traduzidos na concepção mais melódica que adquire o tango.

⁷³ Importante frisar que essa linguagem própria ainda não se constitui em um espaço semiótico na medida em que este depende da conformação de textos de cultura que comportam tanto linguagens como as representações sociais que eles conduzem na sua interação com contextos específicos.

O *bandoneón*, com sua sonoridade aveludada, se converterá no instrumento mais importante da orquestra; enquanto o violino, proveniente do leste europeu, se incorpora graças aos músicos judeus, contendo toda nostalgia da música klezmer e aportando todo o potencial romântico da música vienense e cigana: essa maneira de tocar, com um ataque enérgico e fraseados com rubatos quase exagerados, será acompanhada pelo ritmo da milonga, definindo o futuro estilo dos anos 1940. (CÁCERES, 2010, p.34, tradução nossa).

Pode-se entrever no ‘apagamento’ do signo do negro algumas outras hipóteses. Primeiramente, caberia perguntar qual afinal seria esse traço genético que o tango teria herdado do elemento negro. Estaria esse elemento negro associado à etimologia da palavra, ao ritmo do candombe, ou ao fato do candombe ser fortemente identificado à ‘outra’ margem do Rio da Prata que, vista da perspectiva argentina, precisaria ser negada para afirmar a própria identidade nacional do tango? Sabe-se que a etimologia pode ser apenas um elo muito frágil na análise entre o significado e o significante. Ao mesmo tempo em que a palavra está relacionada aos locais de bailes dos negros no século XIX, há crônicas jornalísticas do início do século XX que expressam as dificuldades em associar os passos de uma dança já praticada entre os brancos como tango, o que evidencia a dificuldade em estabelecer qualquer nexo causal e histórico entre as práticas de dança entre os negros e o que viria a consolidar-se como tango em seguida. Por outro lado, o candombe, ainda que de forma minoritária no seu ritmo e na temática, está presente nas composições de tango ao longo de sua história, em letras de Homero Manzi e Francisco Canaro, e, em grupos de tango eletrônico como o *Gotan Project* que recuperam – ou introduzem? – elementos percussivos em músicas como *La del ruso*, *Arrabal* e *Notas* (GOTAN PROJECT, 2008) onde as referências ao ritmo africano, aos toques de tambores, podem estar explícitas inclusive nas letras. Quando se ouve essas versões que aludem ao candombe, o que se pode presumir é que a milonga absorva muito mais esses traços do que o próprio tango que já teria depurado essas linhas rítmicas e modelizado outras para constituir um caráter delimitado, o que inclusive justificaria sua circunscrição a um fenômeno portenho, enquanto a milonga abrangeria um diâmetro bem mais amplo que incluiria o Uruguai e o sul do Brasil. Por essa razão, não será fortuito supor que o tango tenha também uma origem montevidéana, na medida em que tanto a milonga como o candombe sejam expressões rítmicas fortemente associadas aos uruguaios. Ainda uma última suposição deve levar em consideração a mobilidade semântica a partir da qual o tango pode assumir feições mais ou menos negras. Visto a partir do contexto atual em que imperam os gêneros musicais de indisfarçável matriz negra e a batida eletrônica, o tango guarda comparativamente muito pouco semelhança com esses ritmos que teriam absorvido os elementos percussivos em maior proporção.

Se o candombe representa o signo do negro, o signo do *criollo* arregimenta uma série de textos da cultura do campo em ritmos como o chamamé, a *chacarera*, o fandango, a *payada* e a milonga. O *criollo* representa a presença ibérica no contexto argentino, o sangue puro, ou quase puro, já que certo grau de mestiçagem era tolerável na vida nas colônias. Nesse sentido, o *criollo* também se vincula com o elemento gaúcho e com as forças do campo que desde o início do século XIX paulatinamente já se movimentavam em direção ao porto de Buenos Aires, transferindo a riqueza do interior para o centro. Uma riqueza que se originava no campo com a formação de grandes estancias de gado e que implicou na manipulação de terras públicas, conquistadas dos índios, e na formação de uma oligarquia conservadora que controlou a Argentina de 1880 até o advento do peronismo (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011). Nesse contexto, o gaúcho representa a face empobrecida que desenhou o caminho ao centro ainda que para se alojar nas bordas da emergente metrópole. Se o tambor e os demais instrumentos percussivos marcam o ritmo do candombe, a *guitarra* define a sonoridade do elemento ibérico que assume, na mestiçagem do *criollo*, principalmente com o índio, os traços melódicos da *payada* e da milonga na expressão de uma música e uma dança original. Essa multiplicidade rítmica que, além da *guitarra*, ainda incluiria o violino, o acordeão, a arpa, a flauta e algum instrumento de percussão, iria se encontrar nos quartos das *chinas cuarteleras* que dariam ao tango seus primeiros traços distintivos (CARRETERO, 1999; MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011; SÁBATO, 2005).

Os *payadores* eram cantores populares, gaúchos que se espalhavam por todo o pampa, do Rio Grande à Argentina, que, acompanhados da *guitarra*, faziam uso do verso em trova, aproximando-se das formas improvisadas do repentista. Essa fórmula musical será consagrada por Carlos Gardel que, a despeito das formações orquestrais que estruturariam o tango a seguir, manterá o estilo *criollo* e gaúcho do *payador*, ou seja, o verso melódico⁷⁴ acompanhado pela *guitarra*. De sua forte ligação com o campo, a *payada* e a milonga vão extrair aspectos territoriais como aqueles que farão Jorge Luis Borges opor o tango portenho à milonga montevideana, esquecendo-se – oportunamente – que o gaúcho integra antes a mitologia da milonga do que a do tango.

[Segundo Vicente Rossi] O pretenso tango [*tango sedicente*] argentino é filho da milonga montevideana e neto da habanera. Nasceu na Academia San Felipe, galpão montevideano de bailes públicos, entre *compadritos* e negros; emigrou ao Baixo de Buenos Aires e perambulou [*guarangué*] pelos Cuartos de Palermo (onde recebia a ‘negrada’ e as prostitutas [*cuarteleras*]) e se meteu nos prostíbulos [*peringundines*]

⁷⁴ O verso melódico refere-se à acentuação sobre a terceira e sexta sílaba do verso, constituindo-se num ritmo mais suave do que, por exemplo, os versos enfáticos ou heroicos.

do Centro e em Montserrat, até que o Teatro Nacional o exaltasse. [...] Ser de ‘cor humilde’ e ser ‘uruguaio’ [*oriental*] são condições *criollas*, mas os ‘morenos’ [*morenos*] argentinos (e até os não ‘morenos’) são tão *criollos* ‘como os da frente’ [os uruguaio], e não há razão para supor que tudo tenha sido inventado do outro lado do rio [*en la otra banda*]. (BORGES, 1994, p.95-96, tradução nossa).

Em sua discussão com o escritor Vicente Rossi (1958), Borges vive o dilema de admitir que a origem do tango seja a milonga uruguaia, mas, ao mesmo tempo, pretende garantir uma reserva de originalidade argentina ao tango, ainda que para isso tenha que abrir mão do signo do gaúcho pelo signo da urbanidade na figura do *compadrito*. Esforço que será o mesmo, embora bem mais coerente, em Piazzolla que tentará dissociar qualquer vestígio do gaúcho e das representações do campo na produção de uma ‘música contemporânea da cidade de Buenos Aires’, que será como nomeará seu *nuevo tango* em algumas oportunidades.

[...] a argumentação de dom Vicente Rossi pode reduzir-se honradamente a este silogismo: A milonga é montevidéana. A milonga é a origem do tango. A origem do tango é montevidéana. Aceito que a premissa menor seja sólida. Por outro lado, não creio na maior e desconheço qualquer argumento que a fortaleça. (BORGES, 1994, p.97, tradução nossa).

Em um dado momento, as forças ideológicas que buscam produzir sentido ao tango não se satisfazem mais com o contexto comum rio-platense, que já teria deslocado a milonga do interior ao centro em um primeiro movimento⁷⁵, para imprimir um traço territorial ainda mais delimitado na origem do tango, procurando fazer corresponder o espaço semiótico do tango com uma delimitação geopolítica.

Borges tende a isolar as culturas (ou os gêneros musicais) e conceder-lhes uma significação constante. O tango territorializado de Borges empenha-se em arrogar-se uma identidade musical estável, uma “tanguidade” essencial, em um mundo que a identidade é múltipla e móvel, e em que as significações musicais são complexas, no qual, ao fim, a verdade é uma função de perspectiva. No entanto, o tango, como o ser humano, não tem uma natureza, senão história! (PELINSKI, 2000, p.65, tradução nossa).

A construção do texto do tango a partir da introdução do *criollo* e do gaúcho no contexto urbano não é feita sem resistências. Hector Negro (AZZI, 1991, p.114, tradução nossa) comenta que os “velhos *payadores*” diziam aos cantores: “Mas meu filho, não cante tango que é coisa de gringo, cante as coisas *criollas*, cante nossas coisas”. Como se nota, as forças de territorialização sempre buscam por um caráter delimitado do espaço semiótico, no entanto, os traços distintivos do tango não são identitários, remetendo-se sempre a um signo que se encontra tanto dentro como fora de seu espaço, na fronteira entre o que lhe é próprio e

⁷⁵ Movimento pelo qual a milonga deixa de ser exclusivamente *campera* – da região dos pampas que incluiria não só a Argentina e o Uruguai, mas também o sul do Brasil – para se tornar *ciudadana*: montevidéana, assumindo traços mais negros, por conta da influência do candombe.

alheio. O elemento *criollo* é tanto reivindicado por Borges, que quer situá-lo dentro dos limites da urbanidade portenha do tango, como pelos “velhos *payadores*” que, contrariamente, querem localizá-lo fora do ‘espaço estrangeiro’ do tango.

Com as *guitarras* sucede mais ou menos o mesmo. Instrumento fortemente associado ao *criollo* e, portanto, ao contexto mestiço da presença espanhola na América do Sul, sua sonoridade não deixará de remeter ao flamenco, cuja maior virtuosidade e intensidade na sua forma de tocar refletem-se na ênfase do elemento expressivo da sua forma de dançar. Mais bucólico, o trabalho do *payador* no manuseio da *guitarra* consistirá em traduzir o elemento ibérico para o gaúcho. O *payador* é um trovador, e o tango, acima de tudo o cantado, não perderá de vista essa verdade como Gardel a consagrou ao traduzi-lo ao contexto urbano.

A hipótese aqui permanece a mesma defendida quanto ao *bandoneón* e à *guitarra*: a consolidação do tango como espaço semiótico deve-se a um trabalho constante de tradução dos signos do campo para o contexto urbano com sua mediação pelos arrabaldes e, nesse sentido, sugere uma domesticação, mas também uma sofisticação por modelizar uma música então mais clássica, pela introdução do piano e pela elegância da valsa, ou seja, pela imitação do modo de vida europeu que se desenvolvia em Buenos Aires. Nesse caso, em um movimento sincrônico, mas oposto – de dentro para fora –, no início do século XX, ao mesmo tempo em que o tango principia a apresentar um caráter delimitado, também começa a se universalizar com as viagens de músicos rio-platenses à Europa e com as versões estrangeiras que se produziram tanto por lá, como no Brasil. Essa universalização do tango é precedida pela própria internacionalização de Buenos Aires, que se torna rapidamente uma metrópole com a massiva imigração e a riqueza proveniente de seus sucessivos ‘milagres econômicos’.

A estabilidade política, econômica e social que significou o primeiro governo de Julio A. Roca (1880-1886) traduziu-se na proliferação das Academias de Música, que se difundiram por toda República. Imigrantes europeus, especialmente italianos, de cultura musical adquirida em sua pátria de origem, [...] estabeleceram estas academias para ensinar teoria, solfejo, piano e algum outro instrumento musical. (CARRETERO, 1999, p.70-71, tradução nossa).

Nessa época, Buenos Aires era uma cidade cuja metade da população era basicamente estrangeira, majoritariamente italiana, e cujo custo da moradia em 1910, era oito vezes mais alto que em Paris ou Londres, fato que levava os imigrantes a viver em condições precárias nos chamados *conventillos* (BROEDERS, 2008, p.33). Não obstante a precariedade da condição do imigrante, a Argentina teria uma especificidade no contexto latino-americano por

ter formado uma significativa ‘classe média’ ainda no final do século XIX⁷⁶, possibilitando entender as razões pelos quais o tango é um dos poucos, senão o único gênero musical popular americano com uma matriz rítmica acentuadamente europeia. Esse contexto político e econômico favorável teria refletido diretamente na linguagem do tango que passaria progressivamente a adquirir um sotaque europeu, marcadamente italiano. Astor Piazzolla (GORIN, 1998, p.104, tradução nossa) chega mesmo a precisar no Adriático, voltado para os Balcãs, a raiz de sua força expressiva: “Meu pai, *Nonino*, sempre dizia: ‘*Astor, os grandes músicos de tango são os que vem da baixa Itália*’. Os Piazzolla são de Trani, na Puglia, e daí, óbvio, são os Pugliese. Seria casualidade ou meu pai teria razão?”

Que o traço *criollo* e imigrante estejam na origem do tango parece indubitável. Para além do regionalismo, a explicação para a ênfase que Piazzolla imprime especificamente ao italiano possivelmente venha do fato que, em sua época, o tango já se encontrava suficientemente estruturado em torno das orquestras típicas que, com a inclusão definitiva do *bandoneón*, e a sujeição da *guitarra* a um plano relativamente secundário, reforçaria a força política que os imigrantes – majoritariamente italianos – progressivamente adquiriam no contexto social portenho e que se refletia na linguagem do tango. Embora os italianos não tenham trazido o *bandoneón*, trouxeram o apelo sentimental da sonoridade do acordeão. Ainda que se possa atenuar a força de um ou outro eixo de produção de sentido, é da mescla e da relação conflituosa entre os signos do negro, do *criollo* e do imigrante que provém a genealogia do tango. No entanto, é a explosiva presença estrangeira do *bandoneón* que, traduzido ao contexto rio-platense, irá forjar o principal traço distintivo do tango, delimitando um espaço semiótico próprio que se estruturará em torno das orquestras típicas na qual ele assumirá uma centralidade. Curiosamente, o *bandoneón*, que não guarda nenhuma conexão direta com os signos que compõem os eixos de sentido da genealogia do tango, desempenhará o papel dessa síntese entre o rio-platense e o europeu, entre o popular e o erudito, entre a milonga e a valsa.

Na formação de uma gramática do tango, a hipótese de que as orquestras tenham estruturado o espaço semiótico do tango parece ser a mais defensável. Ainda que os processos de modelização da linguagem, responsáveis pela evolução dos sistemas culturais, operem a

⁷⁶ A partir dos censos realizados em 1869 e 1914, nota-se que a classe média representava em ambos os casos 68% da população, enquanto a classe alta detinha 5% e a classe trabalhadora 27% do total (CARRETERO, 1999, p. 89-90). Ainda que não se defina o que significava uma ‘classe média’ no contexto da estruturação econômica do século XIX, os dados apresentados mostram números extremamente expressivos da condição socioeconômica argentina não apenas no contexto latino-americano, mas mundial.

partir das margens dos sistemas de signo, onde os componentes semióticos são comuns a ambos os sistemas, é o padrão rítmico, determinado fundamentalmente pela música, o elemento comum que lhes atravessa, acionando o mecanismo semiótico que faz do tango um sistema de cultura. Isso significa que, embora o sistema de signos da música não seja determinante na evolução do tango, o padrão rítmico, o qual ele opera, desempenha uma função crucial de agenciamento territorial, constituindo-se na força propulsora, ainda que paradoxalmente conservadora, de sua expressão estética. Conservadora, pois, como padrão, tende a consolidar estruturas rítmicas que se repetem, favorecendo seu reconhecimento e garantindo uma continuidade no processo evolutivo do tango. Força propulsora, pois também como padrão, permite que o ritmo interaja com os códigos dispersos no universo heterogêneo de sistemas de signos que compõe o sistema-tango, possibilitando sua comunicação, ou seja, sua tradução mútua na geração de novos textos semióticos. Esse complexo e paradoxal mecanismo, que Lotman (1999) chama de “estrutura sincrônica”, permite a dinâmica do espaço semiótico do tango, ao promover tanto a continuidade como a descontinuidade, dependendo da função que assumam.

A defesa da música e de sua consequente estruturação pelas orquestras típicas na formação do espaço semiótico do tango impede que este se confunda com a expressão corporal pela dança ou pela temática que se desenvolve com as letras das canções ou com a própria literatura. Tango não é literatura, letra ou canção; nem dança, nem sequer música; mas o ritmo que se propaga por esses sistemas de signos e textos de cultura. Embora comumente seja entendido como uma organização *temporal* da melodia e da harmonia, o ritmo estabelece um padrão *espaciotemporal* que se dissemina pela linguagem verbal, contida nas letras das canções, e pelos gestos da dança. É nas dobras desse padrão rítmico com os códigos musicais, gestuais, literários e visuais, que o tango se manifesta. Nesse sentido, as orquestras típicas representam apenas a melhor – mas não a única – trilha para seguir os passos da evolução do tango em suas configurações instrumentais, seus estilos, suas formas de dançar e, salvo sua maior exceção – Carlos Gardel –, o tango cantado também seguirá basicamente condicionado a essas variáveis. Quando se busca uma linha de continuidade no tango desde suas origens, Carlos Gardel representa um desvio, pois embora sua figura esteja atrelada ao estabelecimento de um padrão que irá modelizar as formas de cantar, ele apresenta uma trajetória própria na história do tango na medida em que sua carreira é construída no exterior, não se submetendo, portanto, às influências das orquestras típicas que, a despeito de eventuais apresentações na Europa e nos Estados Unidos, estavam basicamente submetidas ao contexto rio-platense.

A polêmica em torno da origem do tango-canção⁷⁷ é pertinente na medida em que aponta para o dilema de concebê-lo como uma continuidade na evolução musical das orquestras típicas ou como um desvio operado pelo fenômeno Gardel. O que parece indiscutível é que o gênero consolida-se com a crescente visibilidade que Gardel vai obtendo, inicialmente cantando em duo com José Razzano, depois, a partir de 1925, atuando como solista e mesclando temas e canções *criollas* com um repertório mais *tanguero*. A partir de então, o tango-canção passa a representar uma significativa vertente na formatação de um espaço semiótico do tango, conjugando não apenas o sistema de signos da música com o verbal, como intensificando as representações que esses temas cantados induziam.

Ainda que o ritmo e as representações do tango sejam essencialmente decorrentes da tensão entre seus eixos de produção de sentido, nas diversas manifestações de sua linguagem – tocado, cantado e dançado – o tango será profundamente modelizado pelas tecnologias da informação que passaram a alterar não apenas as formas de escuta como de produção musical. A eventual inclusão de letras nos primeiros tangos, usualmente debochadas e com insinuações maliciosas, foram sendo substituídas por conteúdos mais apropriados à difusão por meio da incipiente indústria fonográfica que então surgia e que “[...] homogeneizava o gosto popular e criava ‘ídolos *tangueros*’ como [Vicente] Greco e [Juan] Maglio Pacho [...]” principalmente entre “os integrantes da classe média e alta” que “[...] deveriam ser a maioria entre os consumidores dos milhares de fonógrafos e dos 35.000 pianos importados” no início do século XX. (BROEDERS, 2008, p. 71-72, tradução nossa; LAMAS; BINDA, 2008).

Foram as gravadoras, mais que quaisquer outras circunstâncias, que aceleraram o processo de domesticação das letras de tango, destituindo-as de seu contágio com o meio prostibular por onde o tango teria inicialmente circulado. Em um mesmo movimento, as gravadoras teriam impulsionado a formação e formatação das orquestras típicas e, portanto, a própria evolução do tango. Como os bailes populares eram animados por diversos gêneros musicais dançantes como polcas, valsas, mazurcas e *pasodobles*, nomear a singularidade do tango também fazia parte de uma estratégia de mercado para músicos e gravadoras. Assim, Vicente Greco teria adotado, ainda em 1911, a denominação de *Orquesta Típica Criolla*⁷⁸,

⁷⁷ O primeiro tango-canção é usualmente relacionado à gravação de Gardel, em 1917, de *Mi noche triste* a partir da inclusão posterior da letra à música. No entanto, há quem atribua a Enrique Delfino, no ano de 1920, a criação do modelo musical do tango-canção ao reduzir a duas partes os tangos que tinham como norma três na escritura de *Milonguita Esthercita* juntamente com o autor teatral Samuel Linnig.

⁷⁸ A denominação *Orquesta Típica Criolla* teria aparecido pela primeira vez em 1911 a partir da gravação de Vicente Greco para o selo *Columbia* (GRÜNEWALD, 1994, p.16; MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.143; SIERRA, 2010, p.52-53).

ênfatizando o elemento nativo: o *criollo*. Ainda que em uma visada distinta, Carlos Gardel também destacaria o caráter *criollo* em suas composições, através de um repertório marcado por letras e melodias que remetiam ao canto do *payador*, acentuado pelo acompanhamento preferencial da *guitarra*, no entanto, desenharia uma trajetória muito particular com o tango em que prescindiria da típica formação orquestral, desenvolvendo uma carreira em que a exposição de sua voz pelas gravadoras e pelo rádio, e de sua imagem pelo cinema, deixaria evidente a importância da indústria cultural na expansão do espaço semiótico do tango para além do contexto rio-platense ⁷⁹.

Os interesses mercadológicos da indústria fonográfica teriam desenhado o movimento de apropriação do que ainda era uma expressão estética heterogênea, dispersa em diversos eixos sonoros, temáticos e estilísticos, em um espaço semiótico mais ou menos homogêneo através da nomeação algo redundante de típico e *criollo*. Não que essa indústria pudesse, ao menos naquele momento, exercer um controle absoluto na produção da linguagem de modo a homogeneizá-la segundo interesses econômicos, porém, o poder espacializante da palavra, capaz de exprimir contextos tão diversos sob um único signo, soube articular os diversos eixos do que viria a ser tango, assentando-o definitivamente nesse lugar da orquestra típica. Além disso, restrições de natureza técnica também competiram para que a linguagem musical do tango fosse conformada às precárias condições de gravação acústica do início do século XX. Um exemplo seria o piano que, através das mãos de Roberto Firpo, viria a substituir a *guitarra* ⁸⁰ nas configurações das orquestras típicas, mas que, contudo, não possibilitava reproduzir a mesma qualidade sonora que se vislumbrava nas apresentações ao vivo.

Todos os instrumentos se aglomeravam frente a um enorme ‘alto-falante’, que constituía a única forma de captação de som daquele sistema primitivo quando não existia ainda os atuais microfones elétricos. E a inevitável aparição ruidosa do piano abafava de tal maneira o som dos demais instrumentos que não admitia sua participação nas gravações da época. (SIERRA, 2010, p.64, tradução nossa).

⁷⁹ Ainda que a trajetória profissional de Carlos Gardel tenha sido construída entre Espanha, França e Estados Unidos, o contexto rio-platense atravessa sua obra na temática *criolla* de suas canções, nas vestimentas gaúchas, nas inúmeras referências audiovisuais a Buenos Aires, e na utilização do lunfardo e da língua espanhola nas letras das composições, evidenciando os aspectos territoriais que atravessam o tango mesmo quando este não se restringe aos limites da sua condição geográfica.

⁸⁰ Alguns autores colocam que o *bandoneón* teria substituído a flauta (CARRETERO, 1999, p.86; GRÜNEWALD, 1994, p.16), assim como o piano teria desalojado a *guitarra* (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.142; SÁBATO, 2005, p.132-134). Embora em termos de teoria musical tais proposições sejam coerentes, o mais seguro seria afirmar que enquanto o *bandoneón* e o piano foram progressivamente ganhando espaço nas configurações instrumentais das orquestras típicas, a flauta e a *guitarra* foram perdendo.

Somente a partir de 1926, com a substituição do sistema acústico ou mecânico pela gravação elétrica, é que teria havido uma melhora na qualidade das reproduções e uma simplificação do processo, possibilitando a gravação de discos em escala industrial e estimulando a formação de novos conjuntos musicais. Os avanços tecnológicos nos processos de gravação, e a possibilidade cada vez mais ampliada de reprodução do som pelos fonógrafos e pelas rádios, podem não ter modelizado diretamente a linguagem do tango, mas traçaram um vetor decisivo na expansão do tango como um fenômeno estético, permitindo uma intensificação do processo de produção e escuta musical e uma mudança na qualidade perceptiva do material sonoro. Esse vetor tecnológico vai influir de modo oblíquo nas configurações orquestrais e nas suas respectivas linguagens musicais. À introdução do piano na conformação das orquestras foi necessário agregar mais um violino e um *bandoneón* para compensar sua força sonora. Por outro lado, a ausência da flauta requisitou um instrumento de reforço na marcação rítmica que teria sido encontrado no contrabaixo, formando assim a base do sexteto típico: dois *bandoneones*, dois violinos, piano e contrabaixo.

Em 1916, contatado para atuar nos bailes de carnaval do teatro “Politeama” de Rosário, Francisco Canaro decidiu ampliar seu trio – José Martinez (piano) e Pedro Polito (*bandoneón*) – com a inclusão de outro *bandoneón*, Osvaldo Fresedo, outro violinista, Rafael Rinaldi, e a novidade de Leopoldo Thompson no contrabaixo. Começa assim a histórica conformação do sexteto típico: piano, dois *bandoneones*, dois violinos e contrabaixo, que forjou a estrutura básica da moderna orquestra típica. Esta formação terá continuidade a partir de 1919 com o sexteto de Osvaldo Fresedo. (MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.143, tradução nossa).

A essa conformação orquestral em que se estruturara o tango, surgiriam duas tendências: tradicional – que privilegiava a acentuação rítmica – e evolucionista – que buscava uma sofisticação melódica e harmônica. Pode-se dizer que esse processo de produção de distintos estilos a partir de uma base estrutural comum – da orquestra típica – constitui-se na própria dinâmica do texto musical que opera pequenas mudanças nos componentes harmônicos, melódicos, rítmicos, que, por sua vez, resultam em novas linguagens musicais.

3.2 – A EVOLUÇÃO CRIADORA DAS ORQUESTRAS TÍPICAS⁸¹

A partir de um olhar em retrospectiva, há ao menos três eixos de produção de sentido que operam na confluência dos signos do negro, do *criollo* e do imigrante na formação de

⁸¹ É possível acompanhar parte deste processo contínuo através da audição do DVD anexo.

uma matriz rítmica ao tango que, se não se resolve, ao menos se estabiliza com a estruturação das orquestras típicas em torno do *bandoneón*. Essa estabilidade, contudo, é assegurada pelas tecnologias de gravação e difusão do som sem as quais a história do tango seria outra, como outro é o eixo que Gardel assume ao distanciar-se tanto das orquestras típicas como, em parte, do contexto rio-platense. Com efeito, essa estabilidade resulta apenas de um processo contínuo que o tango passa a desenvolver a partir da estruturação das orquestras, sugerindo uma linha que vai da *Vieja* a *Nueva Guardia* até um momento posterior de ruptura com a *Vanguardia* e segue até hoje.

Lotman (1999) considera ambos os processos (explosivo e gradual) como partes de um mesmo mecanismo de funcionamento da estrutura sincrônica. No entanto, ainda que se possa entrever um processo contínuo na evolução da linguagem do tango a partir do advento das orquestras típicas, há uma tensão permanente que atravessa o período da *Guardia Nueva* que se encontra atrelado ao protagonismo que a música e a dança reivindicam nesse processo. A frase que Julio De Caro teria repetido várias vezes: “O tango também é música” (SÁBATO, 2005, p. 144; SIERRA, 2010, p. 98) é emblemática e pode ser interpretada a partir de várias perspectivas complementares que explicitam a complexidade do processo comunicacional. Quando ele passa a proferir essa sentença, o tango já se encontra estruturado em torno de uma memória que organiza os fluxos de sentido em torno de certos padrões. O enunciado: “o tango *também* é música” insinua, senão mesmo explicita que o tango seja antes dança – ou, mais precisamente, que a música esteja submetida à função dança, e, portanto, dominada por essa restrição –, procurando ao menos equiparar o potencial do sistema de signos da música ao da dança na produção de sentido do tango. No entanto, a afirmação revela uma camada mais profunda de análise, pois ‘esconde’ a pergunta que nela está contida: *O que é o tango?*

Pergunta de caráter ontológico por excelência, que não raramente se confunde com o procedimento genealógico como se constata pelo empenho de muitos na defesa da dança como origem e, portanto, como identidade ontológica do tango, a proposição de De Caro justifica-se no sentido de atenuar essa convicção, adicionando o advérbio *também* com o intuito de modificar o caráter assertivo do verbo ser. No entanto, não é concebível supor a dança desprovida de um necessário sincronismo com a música – ainda que se possa conjecturar o contrário – logo, a adição do advérbio *também* ao enunciado decariano só pode revelar um sintoma: o da imposição de um sentido que se apropria do tango e que, através dele, pretende fazê-lo falar. Nesse caso, seria razoável admitir que, diante das forças hegemônicas que procuravam atribuir o protagonismo da função-dança ao tango, De Caro,

educadamente, procurou bifurcar esse vetor também para a música, fazendo o pêndulo balançar. E do balanço do pêndulo o que se extrai é ritmo.

Na medida em que os músicos evolucionistas – entre os quais De Caro se incluía – defendiam uma maior sofisticação da linguagem do tango ao explorar seus recursos instrumentais e seu material sonoro, eles deixavam transparecer de alguma maneira o interesse em produzir uma música mais para os ouvidos do que para os pés, e, portanto, poderiam ser acusados de negligenciar os elementos dançáveis em suas composições e arranjos, de modo que, quando De Caro pronuncia: “O tango também é música”, ele realiza um duplo movimento: procura convencer àqueles que afirmam categoricamente: “Antes de tudo, o tango foi e continua sendo um baile” (FEBRÉS, 2008, p.13, tradução nossa), que não se dança o tango sem música, mas também, enviezadamente, antecipa uma vocação elitista na linguagem do tango que trará suas consequências mais tarde.

Durante o período da *Guardia Vieja*, a falta de instrução musical que levava os músicos a tocar de ouvido, se, por um lado, restringia o aproveitamento dos recursos sonoros dos instrumentos, por outro lado, ampliava a capacidade de improvisar e, com isso, propiciava o surgimento de inovações que viriam a contribuir com uma multiplicidade de textos musicais na formação de um espaço heterogêneo do tango. Será a partir da *Guardia Nueva* que esse espaço heterogêneo irá se organizar, adquirindo uma fisionomia mais clara, aproveitando-se dos elementos sonoros já delineados e desenvolvidos por orquestras que fariam a transição de uma época à outra. Apesar das diferenças, ambas as modalidades eram traduzidas em formas distintas de dançar, evidenciando o potencial modelizante da linguagem que ocorre nas fronteiras entre os sistemas de signos. Por outro lado, o tango-canção, ou mais propriamente, um modo de cantar tango eternizado por Gardel, que prescindia das orquestras para que não lhe roubassem a voz, não cessará de produzir efeitos sobre o tango, tensionando esse eixo que se movia entre a música e a dança, mas jamais lhe provocando um cisma. Gardel sobreviverá como um fantasma junto à memória do tango, todavia, se tango é ritmo, pode-se dizer que às orquestras caberá a função de estabelecer uma dinâmica criativa na sua evolução.

Francisco Canaro sintetizou a corrente que imprimia “[...] um ritmo rápido, marcado, influenciado pela milonga [...]”, enquanto Roberto Firpo favoreceu “[...] a premência da melodia, agradando mais aos ouvidos [...]”, tornando a dança mais lenta e facilitando “as possibilidades sonoras do cantor” (CARRETERO, 2010, p.92-93, tradução nossa). Dando

continuidade à linha evolucionista do tango aberta por Roberto Firpo⁸², as orquestras de Juan Carlos Cobián, Osvaldo Fresedo e Julio De Caro abriram uma trilha e sinalizaram uma tendência para muitos outros artistas que não pretendiam transitar pela corrente tradicional, ainda aferrada às velhas formas de execução. Na evolução do tango, a escola de Julio De Caro foi um marco decisivo ao incorporar “[...] os recursos da técnica musical, especialmente em matéria de harmonia e contraponto sem desvirtuar os aspectos rítmicos e melódicos. [...] Essa maior musicalidade do tango haveria de ser conquistada com maior capacitação técnica dos seus instrumentistas [...]” (SIERRA, 2010, p.98, tradução nossa).

O acompanhamento harmonizado do piano, os fraseados e as variações dos *bandoneones*, os contracantos do violino tecendo melodias de agradável contraste com o tema central, e os solos de piano e *bandoneones*, expressados com uma riqueza harmônica e sonora até então desconhecida, significaram alguns dos aportes mais valiosos que aqueles verdadeiros inovadores introduziram na execução do tango. (SIERRA, 2010, p.98, tradução nossa).

Segundo Atilio Stampone (AZZI, 1991, p.144 tradução nossa), “Com Julio de Caro começa a se tocar a música a sério, com as partituras em cada atril feito para cada músico” e o tango passa a valer-se dos recursos estilísticos dos *bandoneonistas* Pedro Maffia e Pedro Laurenz.

O que estrutura a orquestra típica é sua configuração instrumental em que a forma de sexteto introduzida por Francisco Canaro, em 1916, torna-se paradigmática, estabelecendo uma linhagem que terá seu auge em 1934, prolongando-se até os anos de 1950 com pequenas variações (MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011; SIERRA, 2010, p.81-84, 92). No entanto, é com Julio De Caro que o tango ganha ‘colorido’ com a introdução de novas harmonias. Acerca dessa renovação da linguagem do tango, Osvaldo Pugliese teria dito que:

O sexteto transcendente é o Sexteto decareano, o clássico, que alcançou sua estruturação definitiva atuando para o público nos cinemas mudos, na base de arranjos para *bandoneones* a duas vozes sobrepostas ou em solos, para violinos, também em duas vozes ou em solos, e apoiando-se em um piano, como o de Francisco De Caro, que foi criando os “*yeites*”, adaptados inexoravelmente para o contrabaixo, que configuram toda a forma posterior tocar o tango. (MARTINEZ ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.152, tradução nossa).

Ainda em 1919, artistas como Cobián e Fresedo vão contribuir com inovações estilísticas na chamada corrente evolucionista.

Introduziu Osvaldo Fresedo efeitos tão interessantes como os “staccatos” pianíssimos e os “crescendos” ligados, em uma constante gama de matizes de colorido muito variado. Concedeu também maiores motivos de exibição pessoal aos instrumentistas, incorporando os solos de piano de oito compassos, e permitindo aos contracantos de violino (impropriamente denominados “harmonias”) uma maior

⁸² Mais tarde, Roberto Firpo seria incluído entre os tradicionalistas, ao lado de Francisco Canaro (SIERRA, 2010, p.114-115), denotando o caráter mutante das orquestras ou mesmo a fragilidade dessa linha divisória.

autonomia de expressão, enquanto renovava suas muito pessoais frases de *bandoneón* na mão esquerda. Tudo dentro de um conceito orquestral de perfeito ajuste, sobriedade ornamental e refinado bom gosto. (SIERRA, 2010, p.93-94, tradução nossa).

Essa evolução criadora teria início com os primeiros músicos chegando a Paris ainda em 1907, possibilitando um intercâmbio com as linguagens que se desenvolviam na Europa, e acentua-se a partir da década de 1920, com a inclusão de experiências musicais obtidas nos Estados Unidos. “A influência do jazz e os músicos americanos vão introduzir progressivamente no tango uma transformação harmônica, relativamente dissonante, impregnada de Debussy e Ravel [...]” (CÁCERES, 2010, p.34, tradução nossa). No entanto, será sobretudo a formação acadêmica e a combinação de uma concepção clássica⁸³ com o uso excessivo de ornamentos nas frases musicais que vai introduzir um traço diferencial no tango.

O uso ostensivo do rubato como recurso para retardar ou ampliar o andamento confere ao ritmo do tango uma característica da música instrumental romântica – muito frequente em Chopin e Schumann – que se torna extremamente original quando aplicada à música popular. Rubato exige um domínio do pulso, do *timing*, para que o tempo possa ser modelizado nas frases musicais. Pode-se acelerar o andamento até o meio da frase e depois suavizá-lo, como se depois de descer uma colina voltasse a subir outra. Na horizontalidade da pista de dança, esse movimento vai ser traduzido primeiramente na necessidade de caminhar pelo espaço, seguido pela alternância entre o acelerar e o sutil frear da velocidade, o que vai exigir uma permanente atenção para manter-se no ritmo já que o padrão não pode ser compreendido numa fração do tempo, mas em seu desenvolvimento e em sua continuidade, em sua duração. Esse sofisticado recurso que estende a música num eixo horizontal de suaves ondulações é entrecortado por uma série de intervenções muito particulares que interrompem esse fluxo contínuo como o uso do marcato, do staccato e do arrastre, causando certo contraste pela marcação das notas. Nesses casos, é como se se deparasse no caminhar com constantes lombadas, quedas abruptas de intensidade, tornando o ritmo mais lento, marcado, arrastado. Elementos sonoros que vão ser modelizados nos passos e figuras da dança.

Reduzir o tango a uma fórmula de compasso 2x4, 4x4 ou 4x8, além de empobrecedor por não abranger outras métricas em que, mais tarde, os acentos serão divididos em 3-3-2, como em Piazzolla, ou em 1-3, como em Pugliese, elimina a complexidade que os ornamentos

⁸³ Ao longo desta tese, não é feita uma distinção rigorosa entre música clássica e erudita que sequer entre os teóricos parece ser consensual. A utilização em ou outro caso está circunscrita a um maior ou menor grau de coerência com o contexto em que se insere. Para maiores detalhes, consultar o verbete ‘clássica’ no GLOSSÁRIO.

e o rubato introduzem ao tango. Eles trazem um colorido que seria ainda mais intenso com o uso de glissandos, bordoneos, mordentes, portamentos e vibratos, pizicattos e *chicarras*. A *chicarra*, cujo efeito é produzido passando a base do arco sobre as cordas do violino, lembra o ranger de uma porta ou mais exatamente de uma cigarra [*chicarra*] quando feito em uma velocidade reduzida. O vibrato, uma oscilação da altura de uma nota que é usualmente obtido pelo vibrar das cordas, pode sugerir um som algo fantasmagórico ou, em uma imagem mais naturalista, um enxame de abelhas. O glissando, que se refere ao deslizamento entre as notas, também pode lembrar a sonoridade do vibrato, dando a impressão de distorção, de um mergulho no abismo. Os efeitos obtidos por quaisquer dessas técnicas resultam distintos dependendo da intensidade e da velocidade com quem sejam realizados, além de possibilitar ao instrumentista improvisar e extrair expressividade do material sonoro. Expressividade que caracteriza o modo singular que o músico de tango imprime no uso de cada um desses recursos e que, não raramente, conduz a um efeito mimético como se nota em *La Carcajada* e em *Fuegos Artificiales*, de Roberto Firpo, em que os próprios títulos antecipam os ouvidos a respectivamente imaginar uma gargalhada e o barulho de fogos de artifício. No caso de *Fuegos Artificiales*, a utilização do glissando provoca um efeito de sentido que facilmente transporta o ouvinte à imagem sonora do ruído dos fogos, lembrando também o sugestivo barulho efervescente dos espumantes. García Jiménez descreve como teria nascido esse tango:

Eduardo Arolas debutou no Armenonville... [...] Em meio à agitação das noites que antecediam o final do ano, alguém disse a Firpo que a tristeza do tango não se coadunava com o humor da clientela e induziu-o a salpicar algumas execuções com pizzicatos, passagens assobiadas [...] Na véspera de Natal, Firpo e Arolas, por seu turno, compunham com um repente de inspiração um tango em parceria. De repente, [...] irrompeu da vizinhança o barulho multicolorido de uma roda pirotécnica. – Fogos artificiais!... – exclamou Firpo com alegria infantil. [...] – Fogos artificiais!... – repetiu Arolas –. Lindo nome para o tango. (GARCÍA JIMÉNEZ, 2011, p.75, tradução nossa).

O aspecto lúdico pode ferir algumas sensibilidades musicais intolerantes ao apelo mimético na estrutura musical, mas este está presente em obras consideradas clássicas como na abertura de *1812* de Tchaikovsky em que tiros de canhão são ouvidos em meio aos acordes da *Marselhesa* em alusão à invasão de Napoleão. Em uma versão posterior de Aníbal Troilo, o *bordoneo*, o uso do pedal sustentando o registro grave da nota, enfatiza ainda mais o efeito explosivo em *Fuegos Artificiales*. O uso desses recursos viria a ser recorrente nas composições de tango, possibilitando gerar uma série de semioses no ouvinte num processo de tradução de um sistema de signos sonoros para um conjunto de representações visuais, gustativas e táteis. A proposta de produzir ‘efeitos especiais’ como esses, que lembram o espocar de fogos, não é exclusiva de *Fuegos Artificiales* de Roberto Firpo e Eduardo Arolas.

Recursos semelhantes são utilizados com frequência nas interpretações do tango ainda que nem sempre os efeitos de sentido provoquem aproximações miméticas que sugiram representações tão óbvias. Em muitos casos, o ouvinte atual pode reconhecer em algumas audições de tangos gravados entre os anos de 1920 e 1930 a mesma sugestão mimética das trilhas sonoras dos antigos desenhos animados em preto e branco. Nesses casos, não são tanto os glissandos e os vibratos que se fazem presentes, mas, é o uso de staccato em tempo ligeiro entremeado pela suspensão abrupta do movimento que é o recurso mais usual. É o tango picado e saltitante que imprime velocidade, permitindo um interessante encaixe com a linguagem desses desenhos animados que, por sua vez, extraem princípios da linguagem das tiras e dos quadrinhos. As notas estão separadas, contíguas; as notas saltitam como as figuras dos desenhos, como os casais no chão de terra ou pelas veredas. Nesses casos, os aspectos ligados [legato] que permitiriam um traço mais contínuo, mais melódico, possibilitando inclusive a emergência da canção, ainda estão relativamente ausentes. *Felicia*, de Enrique Saborido, e *El porteño*, de Ángel Villoldo, são alguns exemplos do estilo ligeiro da *Vieja Guardia*; mas são em músicas como *La carcajada*, *La chola* e *La curda completa*, de Roberto Firpo, que os efeitos onomatopeicos permitem uma associação mais direta com a linguagem visual dos desenhos.

A capacidade de suscitar imagens que possam aderir a representações visuais não se esgota contudo na *Vieja* ou mesmo na *Nueva Guardia*. A *Vanguardia* de Piazzolla e Rovira vão produzir as próprias. Piazzolla chegou mesmo a fazer arranjos e a compor diversas trilhas sonoras para o cinema entre as décadas de 1940 e 1950, além da produção franco-argentina *El exilio de Gardel – Tangos*, dirigida por Fernando Solanas em 1986. A referência explícita a anjos e demônios em sua obra não é menos sugestiva que composições como *Buenos Aires Hora Cero* em que o uso lento e contínuo do arrastre das cordas acompanhado pelo piano sugere um lento caminhar por uma silenciosa e fria noite portenha que é apenas quebrado por súbitos golpes nas caixas, pelos solos rasgados do *bandoneón*, criando um clima de mistério e suspense que mescla o sabor dos filmes *noir* com os de gangsteres. Tampouco a obra de Rovira é menos alusiva ao apropriar-se de sonoridades que facilmente podem ser traduzidas em imagens sacras, sombrias, pujantes, etéreas ou mesmo épicas como em *Pasos en la noche* e *Las casas de las chinas*.

O até certo ponto inédito uso desses recursos sonoros pelo tango vai introduzir uma carga dramática incomum na música popular, sobretudo porque não estão necessariamente atrelados à voz, muito menos ao conteúdo das letras, mas a uma base instrumental. Eles

trazem uma diversidade rítmica que se exprime na alternância súbita de movimentos, na imprevisibilidade dos gestos que propicia, senão mesmo exige uma improvisação permanente dos dançarinos que não se aplica tanto à milonga ou à valsa, cujo padrão é mais facilmente identificável e conseqüentemente mais passível de ser traduzido à dança. A possibilidade de uma evolução criativa da linguagem do tango pela sofisticação de sua sintaxe musical está diretamente ligada a sua sólida base instrumental em torno da configuração de uma orquestra típica. Essa hipótese adquire propriedade quando se sabe que os instrumentos assumem tanto funções definidas quanto móveis na estrutura musical.

Cada um dos instrumentos da orquestra de tango tem uma função definida, mas todos – piano, contrabaixo, *bandoneón*, violino – têm em determinado momento uma função rítmica nos *tuttis* ou por seções, colocando em evidência o “groove” *tanguero*: o piano, solidário com o contrabaixo, toca nos baixos as mesmas notas, tecendo a base em quatro ou em síncope; por seu turno, o piano prepara o acompanhamento com *bordoneos*, e quando o violino expressa um solo, os *bandoneones* se somam ao contrabaixo e ao piano – o mesmo fazem os violinos quando os *bandoneones* desenvolvem uma variação. (CÁCERES, 2010, p.128, tradução nossa).

A diversidade de estilos que atesta a evolução criativa do tango provém tanto de sua capacidade de combinar frases e recursos musicais como de lhes imprimir um uso expressivo. A fonte de recursos sonoros não se encontra apenas em suas origens negras ou *criollas*, com seu estilo *canynengue*, seu corte *milonguero*, como se observa em Canaro, mas também em sua capacidade contínua de absorver novas influências. A elegante forma rítmica da valsa e do adocicado estilo *romanza* de Delfino, Fresedo e Cobián, que se valeu da introdução do piano no processo de composição musical, possibilitou a impressão de um ritmo mais melódico que também permitiria o desenvolvimento do tango-canção na medida em que este exige uma marcação mais pausada que acompanhe a estrutura narrativa das letras e as necessárias pausas para a respiração do cantor. A evolução prossegue com a constante presença da sonoridade melancólica dos violinos ciganos e eslavos com seu uso ostensivo do glissando e do staccato; as dissonâncias harmônicas, as sínopes jazzísticas; as fugas e contrapontos da música clássica; e, mais recentemente, da batida eletrônica. Em quaisquer casos, o tango consegue antes absorver e traduzir essas informações estrangeiras, mantendo uma consistência interna a despeito da heterogeneidade de elementos, do que se dissolver em um novo gênero. Essa capacidade tradutória torna-se mais intensa na medida em que o tango se torna mais urbano e sofisticado em sua linguagem, levando a *guitarra* a ocupar uma posição secundária, reduzindo-se muitas vezes à função de acompanhamento da voz principalmente nos tangos com fortes traços da milonga.

[...] a *guitarra* é uma janela para o mundo sempre versátil da música popular. Da zamba pode-se passar a um ardente [*flamante*] tema de bossa nova, se o praticante tem a manha com o instrumento. E não faltarão as adaptações “guitarrísticas” do pop, o bolero e as canções francesas de moda. Tudo é uma questão de entusiasmo e de um mínimo conhecimento musical. Diante do restritivo requisito da alfabetização musical que exige o piano, a *guitarra* aparece como o mais democrático e popular dos instrumentos, o único capaz de conquistar novos cultores intuitivos. Conquistar aos que tocarão música “de ouvido”. (PUJOL, 2011, p.244, tradução nossa).

No entanto, esse deslizamento da *guitarra* para fora do espaço semiótico do tango não será consentido sem a resistência de uma memória que conserva as representações sociais do signo do gaúcho como índice de autenticidade, como se pode observar em comentário do semanário catalão *Mirador*, em 1929:

Carlos Gardel tem cantado por alguns dias no Principal Palace. Seus tangos, ditos com entusiasmo, colocando a alma, nos livraram, ainda que não totalmente, do rebuscado [*empalagoso*] de outros cantores argentinos, carregados de italiano. Carlos Gardel leva como acompanhantes o inseparável Ricardo e mais dois guitarristas. Nada de *bandoneones*, nada de violinos, nada de bateria. O abuso do tango tem chegado a nós ao ponto de que no Edén, por exemplo, tocam-no com violoncelo, o que é ainda mais chocante que interpretá-lo com bumbo e pratos. (FEBRÉS, 2008, p.147-148, tradução nossa).

O tom crítico do periódico acusa o deslocamento que a orquestra típica opera no eixo de sentido do tango, invertendo o que, para o comentarista do jornal, deveria ser sua direção correta e original: a simplicidade dos arranjos e a representação do universo *criollo*, do qual Carlos Gardel seria a melhor expressão. A estruturação do tango na formação instrumental das orquestras típicas marca indelevelmente um ponto de inflexão no tango, ainda maior que aquele que determinou a exclusão do material percussivo que havia no candombe, pois ocorre num momento em que o tango já havia ultrapassado sua fase de sua gestação, tendo adquirido uma memória a partir da qual se conservam os padrões de um estilo ou o espírito de uma época. E no que concerne ao uso das *guitarras*, ninguém encarnou mais esse espírito do tango que Carlos Gardel. Se o fraseado que De Caro e Fresedo introduziram aos instrumentos contribuiu para definir uma linhagem musical nas orquestras, Horacio Ferrer (SÁBATO, 2005, p.157, tradução nossa) está convencido que a mesma tarefa desempenhou Carlos Gardel no canto: “Sua maneira de encarar a letra argumentada – desde suas primeiras intervenções como solista –, o modo que ele impôs para fraseá-la, sua maneira de dizer a música e letra continuam vigentes quarenta anos depois de seu início criativo”.

A influência de Gardel pode ser notável, mas os demais cantores que o sucederam jamais possuíram a mesma autonomia que Gardel e, de alguma forma, sempre estiveram a reboque das orquestras típicas que, aos poucos, foram abrindo espaço para os cantores. Por que essa fratura não esteja tão exposta quanto àquela que a vanguarda de Piazzolla vai

conduzir com seu *nuevo tango* é uma incógnita difícil de ser compreendida⁸⁴. Por que, entre o tango sustentado pelo acompanhamento de *guitarras* de Gardel e o tango escorado pelo *bandoneón* das orquestras típicas, não se interpôs nenhuma voz que proferisse a pergunta: ‘*afinal, qual desses é o verdadeiro tango?*’ – é um enigma. Ainda que se admita que ambos contivessem uma linguagem na qual, a despeito de suas diferenças, o povo se visse igualmente representado, é instigante o fato de que o tango de Gardel não tivesse criado uma tensão com o tango instrumental das orquestras típicas que favoreciam a dança e o baile. Uma possível explicação consiste na hipótese de que os itinerários desses tangos traçaram caminhos distintos: enquanto Gardel fez de sua jornada internacional sua própria carreira, as orquestras típicas essencialmente se mantiveram dentro do contexto rio-platense, apesar da passagem de alguns de seus músicos pelo exterior. Outra, complementar, é de que Gardel antecipava uma figura mítica que a memória do tango precisaria dispor para conservar uma série de valores semióticos que resistissem ao tempo, à própria evolução da linguagem que as orquestras conduziam com vigor.

Afirmar que a orquestra típica produz um ponto de inflexão no tango é, contudo, uma questão de perspectiva. De perspectiva histórica inclusive, pois mesmo o mito não escapa dessa condição de resistência ao tempo. Além do mais, se por um lado, o surgimento do tango-canção ocorre em um momento em que as orquestras típicas já estão estruturadas, a modalidade do tango cantado, com acompanhamento de *guitarras*, já encontrava um referente estável na tradição *criolla* das *payadas*. O que Gardel realiza com êxito é recuperar essa tradição, atualizando-a a partir de um repertório mais amplo que incluía a milonga e o tango-canção, enquanto se afasta do modo improvisado e contrapuntístico do diálogo repentista, imprimindo uma tonalidade operística com sua voz de tenor e, depois, de barítono. A modalidade do tango-canção, tanto em Buenos Aires como em Paris ou Barcelona, esteve sempre circunscrita ao cenário teatral, do sainete, do espetáculo de variedades, onde as orquestras igualmente se faziam presentes, mas o recurso do vocalista nessas orquestras só viria a ocorrer a partir dos concursos organizados pela indústria fonográfica Max Glücksmann, que percebeu rapidamente a popularidade desses artistas⁸⁵. Até então, o tango

⁸⁴ A bibliografia consultada parece desconsiderar essa tensão entre o estilo *criollo* do tango de Gardel e aquele que seria executado pelas orquestras típicas, não considerando um ponto de inflexão como aquele que o *nuevo tango* de Piazzolla teria ocasionado ao romper com um paradigma (questão a ser tratada adiante).

⁸⁵ “Em geral, os milongueros não gostam muito deles, preferindo os tangos instrumentais. Os dançarinos profissionais, por sua vez, sentem-se deslocados da atenção pública por estes cantores que usualmente não sabem música e, algumas, vezes, nem sequer cantar. Mas o grande público, disposto tanto a dançar como a escutar e a seguir as letras dos tangos, adora a esses cantores.” (PUJOL, 2011, p.159, tradução nossa).

cantado estava circunscrito aos intérpretes solistas acompanhados pelas *guitarras* (SIERRA, 2010, p.76-77). A partir desses concursos, que prosperavam na década de 1920, Francisco Canaro teria introduzido os vocalistas – *chansonniers* –, cujas

[...] intervenções se limitavam a cantar somente um fragmento da letra, geralmente o estribilho. [...] Durante muitos anos a intervenção dos cantores de orquestras se manteve dentro de tais limitações, consignando-se nos selos dos discos a simples legenda “com estribilho cantado” sem menção sequer do intérprete vocal. [...] Os tangos integralmente cantados estavam reservados aos solistas acompanhados geralmente por *guitarras*, ou às canconeiras dos teatros apoiadas por reduzidos conjuntos integrados para tal efeito. (SIERRA, 2010, p.88-89, tradução nossa).

Portanto, pode-se dizer que a fratura não se opera tanto entre o tango cantado e o tango orquestral na medida em que este o absorve, mas entre uma tradição *criolla* de interpretação vocal acompanhada por *guitarra* que Gardel atualiza, e as formações orquestrais, que evoluem fundamentalmente a partir de uma base instrumental. A configuração da orquestra típica autorizou que o potencial criativo de cada instrumento fosse explorado, consentindo que alguns ostentassem inclusive a condição de solista, deixando de cumprir a função de mero acompanhamento melódico. Nesse contexto, Gardel é um capítulo a parte, não se submetendo ao processo evolutivo do tango a partir do eixo que se desenvolve com as orquestras típicas.

Como dito anteriormente, a estrutura das orquestras, divididas em duas principais tendências – tradicionalista e evolucionista –, poderia ser diferenciada basicamente pelo acento rítmico em detrimento dos aspectos harmônicos, que era concedido pelas primeiras com o intuito de privilegiar o exercício da dança. Essa ênfase no privilégio da dança refletia-se na configuração instrumental das orquestras tradicionalistas que, fugindo do padrão do sexteto (dois *bandoneones*, dois violinos, piano e contrabaixo), aumentavam o volume sonoro, engrossando as fileiras de *bandoneones* e violinos em até quatro instrumentistas cada, podendo incluir ainda outros instrumentos com o intuito de atingir um caráter distintivo como no uso do clarinete na orquestra de Lomuto ou de um trompete na de Canaro (SIERRA, 2010, p.114-115). O coreógrafo e dançarino Juan Carlos Copes (AZZI, 1991, p.30) lembra inclusive que Francisco Canaro teria sido um dos pioneiros naquilo que poderia ser chamado de “tango espetáculo” e um dos criadores da comédia musical argentina, ao introduzir o saxofone e os tímpanos na configuração instrumental de sua orquestra, além de se utilizar de casais dançando tango em cena e de luzes negras com o objetivo de impressionar o público nas atuações ao vivo em bailes. A partir dos anos de 1930 e 1940, cada orquestra tinha seu repertório próprio, sua identidade, atraindo admiradores e uma torcida que as seguiam.

Eram tempos os quais cada orquestra contava com seus próprios fãs que seguiam aos ídolos até os bairros mais distantes da Capital. Dias, aqueles, que não resultava o mesmo dançar com Di Sarli, Pugliesi, Fresedo ou Troilo, nem em clubes como

Atlanta ou no Chantecler ou Marabú. Sutis diferenças estabeleciam a própria taxonomia do bailarino [*bailarín*], cuja normativa nunca era evidente aos olhos dos não iniciados. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.152, tradução nossa).

A tensão entre os que preferiam as orquestras com uma acentuação mais rítmica que favorecesse a dança e aqueles que valorizavam a chamada corrente evolucionista não implicava necessariamente em supor que os tradicionalistas não tivessem contribuído para o progresso do tango. Ao contrário, há quem considere que, com a necessidade de concorrer com o jazz a partir dos anos de 1920, as orquestras tradicionalistas teriam dado a melhor resposta a essa ‘invasão estrangeira’.

Até que em 1937 surge a nova orquestra de Juan D’Arienzo, com arranjos de Rodolfo Biagi e renova totalmente a vida do tango. Esta orquestra brinda o impulso inicial do que será a gloriosa “Década de 40”. Muitos estudiosos do tango enchem a boca falando da escola decareana. Mas, na verdade, o impulso veio pelo duo Biagi-D’Arienzo, que trouxe um tango como nos primeiros tempos, vivaz, rítmico, muito dançável, que soube enfrentar com vantagem o ritmo de jazz. Para encerrar qualquer discussão a respeito, segue o testemunho de um “decareano”, Osvaldo Pugliese, que não titubeia em afirmar: “E também temos que falar da orquestra de Juan D’Arienzo. Ele acumulou ao seu redor o fervor de oitenta por cento da população. Quem é capaz de repetir algo igual?” (PENAS, 1998, p.156-157, tradução e grifo nosso).

A argumentação apresentada é contundente quanto a que tipo de tango é capaz de enfrentar o jazz: o tango “muito dançável”, ou seja, aquele supostamente herdeiro das ‘autênticas origens’ que a *Guardia Vieja* teria imprimido em termos de marcação rítmica, e não aquele que teria favorecido a música em detrimento da dança, cujo paradigma era a orquestra de Julio De Caro. Uma sentença aparentemente isenta de contestação por ter sido pronunciada por um dos seguidores da linhagem evolucionista surgida com De Caro: Osvaldo Pugliese, que, por sua vez, desfecha o veredicto final ao atribuir à aprovação popular o poder de decisão pelo modelo de tango que deve se consagrar⁸⁶. A preferência popular pode ter elegido um modelo, mas não convenceria os evolucionistas de que a linguagem musical não devesse se subordinar às imposições de uma marcação rítmica. Ainda que Sierra (2010, p.137-138, tradução nossa) reconheça um fator positivo no retorno massivo do público às pistas de baile com as orquestras de Juan D’Arienzo e Rodolfo Biagi, acredita que a consolidação de posições interpretativas tradicionais do tango significou nada além de um retorno a formas ultrapassadas de execução. O modo interpretativo imposto por D’Arienzo

⁸⁶ Ao que parece não apenas Osvaldo Pugliese teria reforçado a importância do estilo dançante de D’Arienzo para a sobrevivência do tango nos de 1930 diante da concorrência com o jazz. “Se não tivesse sido por D’Arienzo no Chantecler ao final dos trinta, o tango teria morrido para sempre. Porque estava quase morto. Graças a ele, voltou-se a dançar, renasceu’, dirá em mais de uma ocasião Aníbal Troilo” (PUJOL, 2011, p.147, tradução nossa). Cumpre notar que Pugliese e Troilo, além de singulares em sua relevância na história do tango, não se encontram entre aqueles da chamada tendência tradicionalista que, como D’Arienzo, acentuavam a marcação rítmica, tornando suas posições ainda mais contundentes.

teria provocado um contraste estético com os evolucionistas, provocando um retrocesso na evolução musical do tango, cujo aspecto mais negativo teria sido o de educar a escuta musical a um “[...] distorcido molde monocórdico e sonoramente agressivo”. “E a lamentável mudança consistiu essencialmente em uma abrupta aceleração rítmica virtualmente vertiginosa, desfazendo notadamente todo um interessante e belo complexo sonoro de efeitos e recursos de requintada musicalidade [...]”, forçando artistas como Fresedo, De Caro, Di Sarli, Laurenz, Demare, e Troilo, a seguir “[...] o caminho da distorção rítmica” para acompanhar a tendência, não correndo o risco de perder público. Desse modo, embora mantendo a configuração clássica dos sextetos até 1935, para favorecer a dança, novos instrumentos, como a viola e acessórios de percussão, passam a ser agregados mesmo nas orquestras de caráter evolucionista que privilegiavam o tratamento melódico e harmônico à ênfase na marcação rítmica.

Conhecido como *el rey del compás*, o estilo marcante de Juan D’Arienzo é descrito por Sierra (2010, p.136-137, tradução nossa) como de rígida e acelerada marcação, praticamente sem trégua no “[...] permanente contraste de ‘staccatos’ e silêncios pronunciados [...]”, com “[...] frequentes passagens de piano destacando acentuadamente na mão direita o tema da melodia ou algum contracanto sobre a mesma quarta corda do primeiro violino”. Posição que contrasta com músicos expressivos da corrente evolucionista que despontavam à época de Juan D’Arienzo como Aníbal Troilo, que teria sintetizado um estilo que poderia ser paradigmático na história e linguagem do tango, seguindo a linha criadora do pianista Orlando Goñi – oposta de Rodolfo Biagi. Segundo Sierra (2010, p.141), Goñi foi criador de uma forma distinta na condução do conjunto, mais elástica na marcação com predomínio dos “baixos *bordoneados*” e as suas inconfundíveis “notas soltas” nos graves, definindo um conceito de tango que seria seguido por muitos da corrente evolucionista. Algo assim como a antítese da modalidade pianística sustentada por Rodolfo Biagi na orquestra de Juan D’Arienzo, aguda, acelerada, nervosa, estridente e cortante e agressiva.

O sistema de forças está delineado: por um lado, encontram-se aqueles que defendem uma evolução criadora do tango a partir da ornamentação musical, com ênfase nos traços melódicos e harmônicos da composição, por outro lado, situam-se os que acodem um realce na marcação rítmica e na intensificação da massa sonora pela ampliação e diversificação da base de instrumentos. Trata-se, aparentemente, de deslocar o sentido do tango para um ou outro estilo musical, mas as forças que estão em jogo nessa relação pendular excedem a essa dualidade. Na defesa de uma marcação rítmica mais impetuosa, reside um conjunto de forças

que tende a privilegiar a dança que, por sua vez, conduz a uma série de representações que se localizam fora dos limites da linguagem musical. Essas representações evocam o domínio do popular e da memória dos locais de encontro e de desencontro: os cafés, os clubes noturnos, os cabarés, os bailes de carnaval, tanto no centro como nos bairros. Evidentemente, esse conjunto de representações não era propriedade do tango mais dançável⁸⁷, mas era reivindicado com mais ênfase pelas camadas mais populares, mais afeitas a uma marcação rítmica mais acentuada, do que pelos adeptos da corrente evolucionista, que privilegiavam o aprimoramento da qualidade do material sonoro, da ‘música em si’.

Ainda que esquemática, a dualidade música-dança gerou uma tensão que, mais que qualquer posição isolada assumida por um desses vetores, permitiu uma evolução criadora, mobilizando inclusive a participação de artistas e intelectuais que, ainda que indiretamente, contribuíram na produção de sentido do tango. Nos anos de 1920 e 1930, a literatura dividia-se em torno de dois grupos: o *Florida*, que reunia os adeptos de uma posição de vanguarda artística, como Jorge Luis Borges e Ricardo Güiraldes, e o grupo de *Boedo*, mais próximo de uma estética de esquerda, ligada aos movimentos populares. Enquanto Florida representava o centro, inclusive geográfico, Boedo expressava a periferia, o subúrbio⁸⁸. O tango permeava a literatura que, por sua vez, refletia as tensões dos sistemas da música e da dança. Ainda pelas décadas seguintes, toda uma engrenagem que envolvia o cinema, as gravadoras e as programações de rádios, com apoio de anunciantes, acionava um significativo mercado de entretenimento, que ainda incluía as academias, clubes, cafés dançante, teatros e publicações impressas em diários e semanários que se ocupavam de promover o tango com críticas e notícias sobre o tema. Sem mencionar um sistema da moda com a venda de trajes apropriados, penteados recomendados para as mulheres e muita brilhantina [*gomalina*] para os homens.

Durante o período em que o tango evolui através de um “processo gradual” (Lotman, 1999) e que corresponde à *Guardia Nueva*, a heterogeneidade é uma característica do espaço semiótico do tango, seja pela interação entre os sistemas de signo que coloca em jogo, como a música, a dança, a poesia, a literatura, seja pela frequência com que ocorrem as comunicações ou traduções semióticas no interior de cada sistema. O que marca essa etapa de evolução do tango é, sobretudo, essa intensa dinâmica que aciona uma diversidade de signos que se referem direta ou indiretamente ao tango, cuja força motriz é a música. Essa qualidade

⁸⁷ De fato, relação é mais complexa e inclusive paradoxal na medida em que é o tango-canção, antes filho da corrente evolucionista do que tradicionalista, que justamente evoca em suas letras essas representações sociais.

⁸⁸ O nome *Florida* refere-se à conhecida rua Florida, que se situa no centro de Buenos Aires, enquanto *Boedo* é nome de rua e bairro de forte tradição *tanguera*, localizado na região sul da cidade.

semiótica pode ser apreciada pela abundância e pela diversidade do material sonoro que estava sendo produzido pelo tango desde seu início até o que poderia ser considerado como seu auge nos anos de 1940. No entanto, esse ciclo parece implodir a partir dos anos de 1950, expondo uma situação paradoxal na medida em que se constata um possível esgotamento de sua linguagem a despeito das condições imediata e anteriormente favoráveis de abundância e diversidade. Uma hipótese usual é considerar que a *Vanguardia*, ou mais especificamente o *nuevo tango* de Piazzolla, ao imprimir uma mudança radical nos padrões estabelecidos pela memória do tango do que deveria ser sua estrutura musical, teria levado o sistema ao colapso. No entanto, essa hipótese apenas privilegia o aspecto conservador da memória sem levar em consideração outras variáveis vitais nesse processo. Nesse caso, o que se pode sustentar é que, apesar da abundância de orquestras e de estilos, a diversidade internamente constatável ao sistema não se mostrava mais suficiente capaz de competir com aquilo que o contexto externo oferecia em termos de padrões diversificados de ritmos que já não eram mais absorvidos.

Há certo consenso de que as forças destrutivas – e, nesse caso, pouco criadoras – do tango vieram de fora, ou mais propriamente de um contexto determinado sobretudo pelo mercado a partir dos anos de 1950. De modo equivalente, mas com o sinal invertido, teria sido o contexto externo da segunda guerra que teria favorecido a prosperidade do tango, imune ao ambiente beligerante das sucessivas guerras mundiais que se produzia no hemisfério norte e às influências diretas dos interesses mercadológicos da indústria cultural.

[...] o estalido da guerra de 1939 obriga a indústria norte-americana e aos investidores atender às necessidades da indústria bélica. O cinema norte-americano dedica-se a produzir filmes propagandísticos, deixando de lado a luxuosa produção musical. Sem essa poderosa concorrência, o tango detona um desenvolvimento jamais visto anteriormente. (PENAS, 1998, p.157, tradução nossa).

A partir dos anos de 1950, a concorrência que enfrentava o tango não provinha apenas do cinema estadunidense, mas de outros ritmos que se impunham, afetando muito mais os códigos da dança do que propriamente a música que, seja pela vanguarda que representou Astor Piazzolla, seja pela presença, ainda que naquele momento tímida, das orquestras no cenário cultural rio-platense, ainda teria conseguido resistir às investidas de outros gêneros musicais. Nesse sentido, o chamado ‘declínio do tango’ a partir dos anos de 1950 deve ser observado antes de tudo na ruptura da tensão entre a música e a dança. Enquanto os códigos da dança carregavam representações que se tornavam progressivamente anacrônicas a um contexto histórico cada vez mais global, a música deparou-se com o dilema de renovar sua linguagem, afastando-se dos sistemas da dança e da canção – como no caso da vanguarda de Piazzolla –, ou perpetuar reproduzindo as formas e os temas, agora já clássicos, da ‘época de

ouro' do tango. De fato, a linguagem musical evolui explosivamente com o *nuevo tango*, no entanto, na medida em que essa música não se mostra dançável naquele momento, cessam as interações sincrônicas entre esses subsistemas (da música e da dança) que imprimiam um dinamismo ímpar ao mecanismo semiótico.

3.3 - FUNÇÃO E IMPROVISACÃO NA DANÇA

Como sucede com a música, que combina harmonicamente as notas dos instrumentos em uma sequência melódica para formar um sentido musical, a dança realiza um arranjo de códigos corporais que desempenham funções no interior de sua estrutura a partir de um elemento comum a esses dois sistemas: o ritmo. Compartilhando de uma gênese comum, a música e a dança sofreram basicamente a mesma influência rítmica sobre a qual não há registros suficientes senão para fazer algumas inferências e conjecturas a respeito. De fato, pouco se sabe sobre as origens do tango dançado na passagem do século XIX ao XX. Há especulações diversas, nenhuma documentação dos detalhes coreográficos, e apenas algumas crônicas de jornais e relatos literários que enfatizam mais o mal-estar social que a suposta coreografia ousada gerava do que uma descrição dos seus códigos gestuais (FERRARI, 2011, p. 145-150; PUJOL, 2011, p. 27-29). A esse respeito, atesta o jornal *La Nación* em dezesseis de dezembro de 1896:

O que se dança? Uma habanera, uma milonga, uma polca, uma mazurca. Como se dança? Trata-se de um quadro curiosíssimo que vale muito a pena ser presenciado. A dança *criolla*, purissimamente *criolla*, prolifera como tudo neste país 'hidroxigenado' e os que até pouco tempo viram em qualquer parte se dançar com "corte e quebrada", não têm ideia do que é essa dança moderna. A base é o ritmo, a intenção o carinho. Suave, fácil, ondulante, cheio de surpresas em cada síncope do movimento que acompanha ao sincopado musical de cada dançarino, cada dupla [*pareja*] é um quadro vivo de atitudes cambiantes. Se envolvem, se inclinam, se detêm, correm, ondulam, se aproximam e como um 'saca-rolhas musical' passam, giram e se dão voltas na coluna salomônica que pode nos levar ao inferno " (LAMAS; BINDA, 1998; FERRARI, 2011, p.146, tradução nossa).

Nesse relato jornalístico, sequer a palavra tango é mencionada, possibilitando levantar inúmeras hipóteses e apropriações diversas sobre sua origem. Como na música, a influência negra será buscada no candombe e um passado *criollo* será enfatizado por aqueles que, como Borges, procuram atribuir ao tango um caráter nacionalista, afastando-se da contribuição dos imigrantes, principalmente italianos, no processo de formação do tango, como se a própria

noção de *criollo* não carregasse o peso do elemento ibérico e certo grau de mestiçagem com os nativos da América. Elemento ibérico presente nos gestos exacerbados e dramáticos do flamenco e do toureiro. Sua coreografia também será interpretada como um duelo entre *cuchilleros* que se movem em um ritmo sincronizado de pernas e braços sob o signo da destreza e da coragem, onde a propalada sensualidade do tango manifestar-se-ia entre iguais numa estética que conjugaria virilidade, honra, glória e paixão.

Que a coreografia do tango traduza os gestos marcantes de uma imaginada vida cotidiana é um aspecto que caracteriza a dança a qual, diversamente da música, não cessa de buscar signos fora de seu próprio sistema para atribuir um excedente de sentido aos seus movimentos que parecem sempre demandar um significado.

Sabemos, antes de tudo, que todos os passos têm algum antecedente na vida cotidiana. A “*corrida del bolsero*”, por exemplo, nasce de um movimento característico que fazem os trabalhadores do porto antes de que exista o porto. [...] O mesmo ocorre com o chamado “passo bicicleta”: o varão move o pé da dama como se fosse um pedal, celebrando com engenhosa coreografia a existência de um meio de transporte que, segundo Ángel Villoldo, “corre mais que o trem”. Nos velhos tempos mantinha-se a simetria, mas depois o movimento se faz com um pé apenas, e com certa moderação. Também o trem, signo precoce da modernização, tem sua versão coreográfica no “passo do trenzinho”, uma corrida do homem e da mulher em linha reta e de lado, com passos curtos e velozes. (PUJOL, 2011, p.27, tradução nossa).

Toda atividade do homem está ligada a modelos de classificação do espaço e todos os tipos de divisão de espaço formam construções homomórficas formula Lotman (1998, p.83-89). Por um mecanismo de duplicação (de multiplicação reiterada), os gestos da vida cotidiana são copiados, ou melhor, traduzidos desse fora para dentro do espaço da dança onde adquirem uma função. Apesar das analogias que se podem extrair entre as inúmeras figuras que compõem o repertório coreográfico do tango e as representações a que conduz, a origem ou sequer o significado dos famosos ‘cortes’ e ‘quebradas’ não são facilmente decodificáveis no contexto da virada do século XIX ao XX em que vários estilos de dança eram praticados.

Dadas às semelhanças estruturais na música e na dança, o mais certo que se pode afirmar sobre o tango é que deva a uma linhagem direta da *criolla* milonga, suavizada pela valsa, além de herdar a dramaticidade do flamenco. Pode-se inferir com alguma margem de segurança que o ritmo, como elemento comum aos sistemas da música e da dança, é o dispositivo que permite que os códigos da música sejam traduzidos para a dança na produção de uma linguagem própria. A previsibilidade provém da ideia de que a variação sucessiva de notas e acordes musicais poderia ser replicada no sistema da dança através de movimentos corporais que copiariam essa métrica, traduzindo os códigos da linguagem musical para uma

linguagem corporal. No entanto, essa correspondência, que no sistema linguístico ocorreria no nível semântico, torna-se ainda mais complexa no processo tradutório do sistema-música ao sistema-dança. Os eventuais significados que poderiam ser deduzidos da linguagem musical não se acomodariam no nível da sinonímia, mas da homonímia em que a polissemia deve ser acentuada pela diversidade de timbres, altura e intensidade que os sons apresentam ao longo de uma sintaxe musical, sem a qual, o ritmo não seria perceptível.

A suposição é que uma nota musical seja desprovida de significado, mas, por outro lado, uma frase musical ritmada, ainda que tampouco nada signifique, poderá adquirir sentido na medida em que a polissemia musical apresente um conjunto de possibilidades semânticas que garantam uma margem de traduzibilidade a partir da qual se justifique o estabelecimento de um padrão. Consequentemente, uma sequência rítmica como a do tango poderia comportar algumas, mas jamais todas as variações possíveis na forma de dançar na medida em que estaria limitada pela especificidade de sua estrutura métrica; pela sua ordenação rítmica; pela construção melódica; além de outros elementos como a harmonia, o uso de contrapontos e texturas. Essa prosódia musical permitiria a tradução da linguagem musical para a corporal assumindo funções mais ou menos estáveis, ainda que insuficientes para consolidar um padrão na medida em que dependa de variáveis que não se encontram essencialmente no domínio desses sistemas, mas em regras que lhe são externas como a moral. No caso do tango, as premissas mais gerais que definem as regras de sua linguagem são de dois corpos abraçados, em que um assume a função de condutor e o outro de conduzido, não obstante um paradoxal uso da improvisação seja condição desse jogo. “Estas premissas delimitam o campo sobre o qual giram as formas e as técnicas para dançar” (FERRARI, 2011, p.19, tradução nossa). Há, portanto, uma matriz que é dos corpos abraçados e do improviso com os pés, mas a dinâmica exige entendimento e comunicação da função que cada um dos pares assume na dança, de modo que o aprendizado dos códigos, como aquele que garante o conhecimento da sequência de passos e das principais figuras, deva ser ultrapassado pela capacidade de improvisar continuamente.

Mais que entender o processo de codificação e decodificação é preciso estar atento às constantes recodificações que cada par realiza a cada gesto, o que exige uma fina comunicação com o outro para que surja um terceiro neste diálogo: o tango dançado. Acerca desse terceiro no diálogo do tango, o coreógrafo e bailarino Rodolfo Dinzel discorre:

É uma dança de dissociação. O que se passa abaixo não se passa acima. O aparato expressivo: as pessoas que dançam não gesticulam, as expressões são proporcionadas com as pernas. Acima, há um aparato dramático. Eu falo de um

terceiro volume. São três os que dançam e não dois. São três volumes os que jogam nos eixos de equilíbrio e nas translações de peso do corpo. A mulher, o homem e um terceiro volume. Cada um sente como quiser dependendo com quem baile e segundo as circunstâncias. É a outra mulher do homem, é sua mãe, é outro homem. O homem enfrenta esse terceiro volume e a mulher o comparte. Depende da relação interior que se dê. (AZZI, 1991, p.33, tradução nossa).

Por um lado, é descrita uma relação dialógica entre os pares em que se deve buscar o eixo gravitacional de equilíbrio a partir deles. Por outro lado, observa-se um eixo assimétrico em que as funções expressivas das pernas que se movimentam devem estar em sintonia com um ‘aparato dramático’ que organiza a afetividade simulada no abraço. A complexidade reside no cruzamento e articulação desses eixos espaciais que conduzem os movimentos verticais das pernas em assimetria com o tronco, com o horizontal da condução dos corpos pela pista, em que, além do domínio técnico implícito, exige-se uma comunicação afetiva que precisa ser controlada e dirigida à execução da dança segundo uma escuta atenta da música no que resulta numa dinâmica estrutural do casal.

A assimetria estrutural está presente no eixo corporal de cada par que, a despeito dessa tensão, deve procurar um ponto de equilíbrio no movimento conjunto com o outro. O corpo divide-se em tronco e pernas que protagonizam funções tão distintas como aquelas realizadas na dinâmica condutor-conduzido. A regra de linguagem de dançar abraçado com uma coreografia improvisada, protagonizada principalmente pelos pés, é extremamente complexa, pois exige dos pares não apenas o conhecimento dos códigos, mas a astúcia de recodificá-los a partir de uma interação contínua que faz do tango um jogo por excelência: um processo cognitivo e, ao mesmo tempo, lúdico.

Como resultado do abraço no genuíno tango argentino, a postura dos corpos produz um V ao contrário (com maior ou menor ângulo), diversamente das caricaturas do tango dos filmes de Hollywood ou dos salões de baile. Essa posição dos corpos em V invertido favorece a dança, porque o abraço na altura do peito, intenso e flexível, facilita a melhor comunicação dos corpos. Os pés se separam para não dificultar a realização das figuras. (FERRARI, 2011, p.33, tradução nossa).

Em uma geografia corporal, o elemento crítico está nas cadeiras que fazem o elo entre certa inflexibilidade do abraço e a liberdade criativa das pernas. Essa conexão não seria necessária se os pares dançassem separadamente de modo que cada um desenvolvesse uma coreografia própria, ou mesmo similar, no entanto, essa assimetria corporal de cada indivíduo deve se conjugar com as distintas figuras que realizam cada par do casal, tornando assaz complexa a dinâmica do tango. Do ponto de vista do corpo, como em qualquer dança de pares conjugados, exercita-se uma apreensão do espaço na relação com o outro, de comunicação dialética com o outro em que a linguagem emerge como um terceiro. Efetivamente não se

consegue dançar se não se conhece o outro, se não se sabe como conduzir ou ser conduzido pelo outro. E para tanto, não basta conhecer os códigos da dança, possuir um domínio técnico, porque, embora necessário, é insuficiente para conseguir dançar abraçado. Por mais que se observe o outro à distância, somente quando os dois corpos colocam-se em movimento contínuo é que vão se conhecendo, adaptando-se e modificando-se, tornando única a experiência de dançar. E por mais que se pretenda estabelecer uma conotação sexual ao tango, a relação ocorre efetivamente muito mais em uma dobra que conjuga o plano imanente do contato físico com o transcendente de um terceiro que se projeta para além dos dois que dançam. A promiscuidade do tango está antes nessa terceira pessoa que se projeta na relação entre dois. Como decorrência, troca-se de par com frequência, pois a experiência que está em jogo não é a da sedução do outro pela atração sexual dos corpos, mas da atração sensual dos corpos *em movimento*. Pode-se, portanto, falar em promiscuidade se o termo significar essencialmente *diversidade*, como são promíscuos os desejos do paladar que procura variar a experiência sensória dos sabores na degustação. Assim, compartilha-se da experiência de dançar o tango entre distintas faixas etárias e tipos físicos, ainda que se possa sublimar a presença do parceiro com a imagem de qualquer outro personagem ausente que se queira. Por outro lado, pode-se eleger um parceiro fixo, ou ao menos preferencial, para dançar por toda vida, sem que se opere qualquer tentativa explícita de sedução que ultrapasse o espaço da pista da dança. Ou seja, pessoas casadas ou comprometidas não raramente podem desfrutar de um ‘outro’ que é seu parceiro exclusivo no encontro dos corpos na dança. O jogo da comunicação no tango é antes um jogo de linguagem do que sedução explícita, cuja vontade de vencer é expressa na tentativa de compor sintaxes e produzir uma estilística em que se busque uma excelência dentro de um âmbito próprio.

Essa ligação visceral com o outro provém possivelmente da forte conotação sexual que o tango adquiriu em sua suposta origem prostibular. O lendário *milonguero* Carlitos Estevez, conhecido como Petróleo, conta que:

A forma de dançar em dupla fui eu quem a transformou. Eu inventei as coisas essenciais do tango. [...] Desvinculei o sexo da dança. Eu comecei em 1927 ou 1928 a dançar. Inventou-se um movimento que se chama “sobrepasso”, aí o tango se transformou. (AZZI, 1991, p.40, tradução nossa).

No entanto, muito antes disso, o tango já tinha se desprendido de seu viés prostibular sobre o qual, aliás, restam inúmeras dúvidas sobre que contribuições efetivamente teriam trazido para a modelização de sua linguagem. Sabe-se apenas que os passos curtos e ligeiros da marcação rítmica mais ágil 2x4 foram sendo substituídos por passos mais longos e mais lentos conforme

o *bandoneón* era introduzido nas orquestras típicas que então se estruturavam. A marcação 2x4 é possivelmente uma herança que tanto a milonga quanto o tango herdaram da forma de cantar ‘corto’ e ‘picado’ dos *payadores* que necessitavam de um tempo para respirar e responder no estilo repentista e contrapontístico, mas também é uma depuração que tendia a simplificar as linguagens musicais a compassos binários, como no caso da *guajira* flamenca que se escreveria em 6x8, mas era executada em 2x4 pelo predomínio da memória auditiva e pela falta de conhecimento do pentagrama, ou mesmo do uso do compasso elementar e binário do 2x4 que também viria do candombe (CARRETERO, 1999, p. 29, 65-66).

Com a estruturação das orquestras típicas em torno de um naipe de instrumentos de execução mais sofisticada que exige maiores conhecimentos técnicos por parte dos músicos, os compassos passam a ser marcados em 4x4, fazendo com que “[...] giros, picadas, arrastres e ganchos viessem a suplantiar as antigas quebradas, corridas e meia-luas [...]”, alterando os códigos da dança. No entanto, será o sobrepasso que permitirá que uma série de mudanças ocorra. “A mulher dá um passo para trás, e outro em seguida... e faz um sobrepasso, uma cruzada de pé que o homem desligará passando sua perna direita pela direita dela. É o momento do desvio: o casal pode pivotar em diversas direções ou girar sobre o próprio eixo” O sobrepasso permitirá que o tango se torne mais ‘clássico’, e que “[...] se espraie pela pista, busque outros horizontes, faça que todos os espaços resultem insuficientes”. A mulher também ganha espaço, “antes era um objeto nas mãos do homem”, passando a se situar à esquerda e não mais à direita, e o homem a marcar sobre a cintura e não acima, com se fazia anteriormente (PUJOL, 2011, p. 174-175, tradução nossa).

O pianista e compositor Hector Luciano Stamponi oferece uma detalhada explicação sobre a evolução do compasso no tango e suas propriedades harmônicas e rítmicas:

O tango começou com um compasso de dois por quatro, era um ritmo mais acelerado. Depois passou ao quatro por oito, já mais lento. E agora já se toca em quatro por quatro. [...] A leitura da música fica mais fácil em quatro por quatro porque as figurações se agigantam. Em dois por quatro, uma negra era duas colcheias. Agora uma negra é uma negra. Fizeram até combinações rítmicas com compassos compostos, introduzido por Piazzolla no tango. E, harmonicamente, é uma das músicas populares mais sofisticadas. Atrever-me-ia a dizer que é mais sofisticado harmonicamente que o jazz. Dentro de um contexto de trinta e seis compassos que usualmente tem um tango, vai-se descobrindo uma quantidade de harmonias e sucessões harmônicas inexistentes em outros ritmos. Às vezes, em um compasso, há três ou quatro harmonias distintas. É um dos gêneros populares mais sofisticados e diferenciáveis, com mais personalidade. Poderia compará-lo com o jazz e com o flamenco espanhol. (AZZI, 1991, p.147, tradução nossa).

De fato, pouco se sabe de como era executado e dançado o tango 2x4, mas estas fórmulas de compasso não chegam a comprometer o ritmo do tango. O aspecto diferencial reside,

sobretudo, no hiato que se produz entre a escritura e sua interpretação, causando uma sonoridade até certo ponto imprecisa, a que se chama de *mugre*, ou seja, um jeito aparentemente imperfeito de tocar que marca um traço distintivo do tango para que soe tango. Estes hiatos ou discontinuidades na rítmica do tango executado ao gosto rio-platense seriam traduzidos pelos pés, “[...] adiantando-se ou atrasando-se o tempo forte do compasso”, efeito que também se constataria no uso das síncope que, na dança, resultam em “[...] certa suspensão do movimento, que se vê retardado, freado, para logo pisar com firmeza o chão quando o acento da música assim o requer.” (FERRARI, 2011, p.1119, 120, tradução nossa).

Essas suspensões dos movimentos, verdadeiras “simulações de imobilidade”, essas súbitas pausas, movimentos que apontam para uma direção para seguir outra que tanto lembram os dribles do chamado futebol-arte, exigem destreza e uma contínua capacidade de improvisação como a que se nota nas figuras que compõem o tango dançado. A associação com as fintas do que se chama de ‘futebol-arte’ é oportuna, denotando a convergência entre técnica e improviso na produção de um jogo que seduz na medida em que ultrapassa a previsibilidade das regras. Exige o virtuosismo do jogador em seu domínio da bola e do espaço, demarcado não somente pelos limites do campo como também pela proximidade do adversário mais imediato e pela distância com os demais jogadores que podem lhe roubar a bola ou impedir a evolução necessária para que a finta seja bem sucedida. Domínio do espaço que requer um preciso controle do tempo para que a jogada ocorra prevendo-se uma futura configuração espacial dos demais jogadores para que se possa eventualmente fazer um passe na sequência do drible ou, ainda, desprezando a posição de todos os demais, conquistar o espaço que tem pela frente e chutar ao gol. O ‘artístico’ no drible reside justamente na capacidade em lidar com a improvisação, com o explosivo do inesperado, superando o controle das possibilidades de jogadas contido nas estratégias das equipes, algo que evidentemente não pode ocorrer na lógica restrita xadrez, apesar de suas inúmeras combinações. Nenhum peão é capaz de surpreender, driblando nenhuma torre ou rainha a despeito da capacidade antecipatória da estratégia do jogador. Esse componente ‘artístico’ não está previsto nas regras de linguagem do xadrez que não contemplam essas sintaxes transgressoras que coloreem certos textos de cultura. No xadrez há apenas o preto e o branco.

O drible é simulação e contém o ‘veneno da linguagem’ que é deliberadamente mentir com o propósito de convencer o adversário de que os sinais que emite são verdadeiros, quando, de fato, estão invertidos. O objetivo, contudo, não é apenas enganá-lo, mantendo-se na invisibilidade discreta de um silêncio impune, mas humilhá-lo na exposição do ridículo da

derrota e vangloriar-se pelo reconhecimento do exercício de uma farsa bem realizada. É justamente na visibilidade desse virtuosismo e desse excesso da transgressão que se satisfaz o jogador e o público. É nisso que reside o espetáculo. Um espetáculo cuja semelhança com a tourada parece inequívoco, inclusive pela expressão *olé* que reproduz a catarse dos espectadores diante das fintas do toureiro em sua dança mortal com o animal humilhado em seu desespero por chifrar o vermelho, como do adversário em alcançar a bola. Ainda que presente em outros jogos com bola, a finta é mais eficaz e espetacular no futebol na justa medida da proximidade que mantém com o adversário, que não se encontra separado por uma linha, como no vôlei, mas encontra-se corpo a corpo como na dança. Além disso, movendo-se sobre o plano de um solo, a bola permite exibir todas suas instáveis potencialidades enquanto esfera, e ao jogador toda sua destreza em dominar esse escorregadio objeto. Como na dança, a habilidade está, sobretudo, nos pés, embora exija equivalente controle das cadeiras para gingar e do torso e braços para se equilibrar.

Sem a sinuosa bola a se interpor com o adversário, mas com a tensa e ostensiva presença de belicosos chifres em sua proximidade, o toureiro realiza uma provocativa, sensual e mortal dança com seu adversário em que novamente sua destreza na relação com o espaço é dirigida aos pés e ao controle das cadeiras nos giros do corpo. O toureiro provoca e seduz o touro num jogo de atração e morte, convidando-o para um tento que é o simulacro de uma dança silenciosa e em que sua posição é central, pois é a partir da qual o touro gira. Seus passos são curtos e econômicos, o suficiente para manter uma distância pela qual o touro passe, enquanto ele gira, inclinando-se sobre seu próprio eixo na direção da mão que segura a capa [*muleta*], enquanto a outra apoia-se na sua cintura quando não está segurando a lança [*rejoneador*]. O jogo consiste em chamar o touro para uma proximidade que lhe será recusada até que termine lhe sendo mortal, cabendo ao toureiro desempenhar esse papel de sedução que se transfere para a dança desde que se mantenham as devidas distâncias de contexto.

Essa transição de contexto das touradas à dança mostra-se com maior evidência no *pasodoble* que, juntamente com o flamenco, evidenciam os traços marcadamente ibéricos do tango principalmente naquilo que tange a um gestual sensual e excessivamente dramático. Quando se dança abraçado, o casal realiza alguns giros com o corpo que lembram alguns passos do tango. No entanto, é sobretudo nos giros do corpo e nos trejeitos com os braços e as mãos do flamenco que as figuras ganham um excedente de sentido pelo seu exagero que beira o maneirismo. O virtuosismo dos dançarinos é expresso em gestos ágeis, fortes e marcantes, que se repetem em cada um dos pares, mostrando certa simetria e diálogos nos movimentos

tanto dos pés, como dos braços e mãos, por vezes soltos, por vezes conjugados em corridas e giros. Movimentos que ganham uma expressão ainda mais incisiva pelo ritmo marcado das palmas e do acompanhamento das *guitarras* que se aprofunda com o *taconeado*. No entanto, a tradução dessas características ao tango atenuou a exacerbação desses movimentos, deslocando-os em parte para os pés e silenciando outro tanto no encontro do abraço, de um sentimento mais controlado e, portanto, mais carregado de tensão, além de suavizado pela influência direta da milonga, mais alegre e saltitante, e, ao mesmo tempo, mais envolvente como a valsa com sua base orquestral. As eventuais simetrias também foram desfeitas, e a imposição de um regime de simultaneidade entre a proximidade do abraço e a improvisação constante dificultou sobremaneira a coordenação dos passos. Agora, os dribles e as fintas não visam derrotar o adversário, mas o mantém sob uma permanente tensão e dependem de sua igual destreza – e não de seu fracasso como no futebol e nas touradas – para que siga o baile.

A ‘improvisação controlada’ do tango remete a imagens surpreendentes quando dançado a um ritmo artificialmente pausado, à velocidade de uma câmera lenta em que a coreografia rebuscada presente nas figuras pode ser mais bem observada. Esse efeito ainda pode ser acentuado se, eventualmente, houver um distanciamento maior entre os pares. Sob essa perspectiva, os gestos fortes, mas comedidos, guardam uma estranha semelhança tanto com as artes marciais orientais como com as representações cênicas de duelo entre *cuchilleros*, de *compadritos* ligeiros com sua faca em punho, em que os adversários medem-se um ao outro antes de acercarem-se para um embate mais direto. Atendo-se a uma leitura dos movimentos quadro a quadro, em que os passos antes ligeiros dos pés, assim como de cada gesto dos braços e giros de corpo, possam ser percebidos em sua sequência, em uma ilusória contiguidade espacial que se torna contínua com a aceleração de sua velocidade, o tango refaz o itinerário de uma luta, ao mesmo tempo viril, ao mesmo tempo poética. Miram-se firmemente nos olhos, encaram-se enquanto desenham um círculo no chão, prestes a sacar o punhal no momento preciso para vingar a terra ou um parente perdido, ou ainda, sem ódio, por cumprir com o desígnio de uma morte por encomenda.

Essa mitologia que estetiza a tensão e a violência dos duelos, primeiro entre os homens do campo, e, depois, em um movimento para o centro, para os arrabaldes – ou mesmo para Palermo⁸⁹ – traduz o sentimento de hombridade, coragem e altivez do gaúcho de *Martín Fierro* e, acima de tudo, dos *compadritos* de Borges que peleiam nas esquinas de Buenos

⁸⁹ Atualmente um bairro sofisticado de Buenos Aires, Palermo – onde Borges viveu e a que se referiu constantemente em sua obra –, na época referida, ainda manteria uma característica de periferia.

Aires. Essa narrativa que mistura virilidade e sensualidade na melhor tradição dos *westerns* com toda a ambiguidade possível desse universo exclusivamente masculino, viril e inocente de guerreiros épicos, é introduzida no tango, adicionando um estrato semiótico à memória que torna menos esquemática sua habitual leitura. Essa mitologia que mistura sangue e areia, bailarinos e assassinos, que revive os mortos no tango, refaz no abraço essa memória do cruel e do perdido, mas não se esquece de manter os pés livres para caminhar e dançar.

Há diversas formas de dançar tango, que se movem desde a milonga ao tango *canyengue*, do estilo mais picado, com mais cortes e quebradas, ao tango mais liso, mais valseado. A rigor, não é a época que vai determinar o estilo, mas o modo que cada orquestra imprime ritmo ao tango, aumentando sua massa sonora com mais instrumentos, valendo-se do uso ostensivo do rubato, possibilitando que o tempo se acelere ou freie, não raramente de modo abrupto. Essas alternâncias rítmicas, possibilitadas por uma música produzida desde uma base orquestral que combina diversos instrumentos em tempos diversos, ao serem traduzidas para a dança, vão produzir uma oscilação equivalente nos movimentos do corpo. O tango levará os corpos a estados frequentes de suspensão, de tensão e distensão, que lhe imprimem um marca muito própria: por vezes, enfrentam-se como em desafio, ensaiando ‘dribles’ e ‘fintas’, por vezes, soltam-se pelo ‘campo’, pela pista, como em uma valsa.

Se dançamos tango, é essencial o instante em que o pé se alça, antes de pisar o solo. Há um impulso, o de dar o passo, que pode ficar suspenso enquanto se dança, pois esse pé tanto pode demorar-se em pisar como acelerar-se. [...] É um mínimo instante, mas é máxima a agilidade e tensão que produz na dança. [...] A leveza do passo está na impulsão suspensa no espaço. A demora em por o pé no solo obriga ao dançarino a procurar um equilíbrio nesse único pé que não apenas sustenta todo o corpo, mas que o faz dançando. [...] A dançarina recebe essa impulsão do companheiro para se lançar na dança e tomar o rumo que lhe é sugerido, atingindo seu voo próprio. Esse passo que se dá será sempre depois dele, mas também será antes dele, pois o dançarino deve escutá-la, sentir seu jeito e então sugerir um novo passo. (FERRARI, 2011, p.27-28, tradução nossa).

Esta tensão permanente entre os pares, em que os movimentos sugeridos por um exigem a atenta escuta do outro para que possa corresponder uma sequência coordenada de passos, encontra-se longe de uma mera relação de codificação e decodificação de sinais diante da imprevisibilidade dos gestos improvisados que não comporta uma dedução do significado de cada movimento. O sincronismo entre os pares requer mais que o conhecimento prévio da estrutura gramatical da linguagem do tango, pois implica em produzir uma sintaxe original a partir de dois sujeitos que também se encontram reciprocamente na condição de objeto. Não se trata, portanto, de apenas conhecer cada figura, de como fazer um oito, os giros, a corrida, a boleada, o molinete, a sentada ou a volcada. Todas essas figuras exigem uma coordenação

motora e espacial que se explica pelas leis da física, mas mesmo sua perfeita realização técnica não garante que o tango seja expresso se não se considerar que o meio pelo qual se propaga essa energia – o corpo – seja sensível e, portanto, passível de uma vivência estética.

Ao menos no caso do tango, dançar não significa apenas ‘seguir o ritmo’, mas também improvisar para além da tradução literal (decodificação) dos compassos. Tampouco improvisar significa criar coreografias ou gestos gratuitos que conduziriam qualquer dança a uma mera expressão do sentimento de escuta musical transposto ao movimento do corpo. A improvisação no tango é um lance de risco que pode comprometer todo o jogo, pois mobiliza um recurso estilístico que não se encontra previamente codificado, tendo que ser controlada e calculada para não comprometer o desempenho do parceiro. Por outro lado, a sistematização absoluta dos códigos, que levaria a formação de um padrão, conduz a uma dança estilizada, estandardizada, como a que se observa nos espetáculos de tango dedicados aos turistas em que os bailarinos profissionais mantêm-se dentro de uma disciplina severa na obediência aos códigos. Embora espetacular pelos gestos acrobáticos e perfeição dos movimentos, a situação ideal decorre do equilíbrio entre a codificação dada pela técnica e a espontaneidade do improviso, que sempre se admite como um jogo entre dois, nunca liberto, portanto, do compromisso dessa regra. Petróleo (AZZI, 1991, p.42, tradução nossa) reitera que “O tango não tem uma coreografia definida. Não há uma escola de tango. O tango não tem um padrão. Cada um cria a sua própria maneira”. E complementa, dizendo que “O tango é uma dança que se inventa. Copes dança de uma maneira, Virulazo dançava de outra, Antonio Todaro dança de outra, todos são diferentes, nenhum é igual”.

A despeito dessa liberdade criativa, o tango, como qualquer outra dança, apresenta algumas regras que cumprem determinadas funções no sistema e que carregam um conjunto de representações de seu contexto. Nesse sentido, o tango estrutura-se em códigos bem definidos quanto às funções que desempenham os gêneros masculino e feminino, reproduzindo as representações de uma cultura fundada nessa dicotomia. Na verdade, essa dicotomia é aprofundada não apenas por se dançar abraçado como também por arregimentar uma série de representações adicionais sugeridas pela exacerbação da sensualidade de suas figuras. Parte-se da suposição de que “Todos os bailes de casal estão destinados a exaltar a masculinidade do homem e a feminilidade da mulher [...]” (COOPER, 1997, p.76, tradução nossa). No entanto, a operacionalidade do jogo não depende dessa regra moral, mas do cumprimento das funções elementares das danças de pares que antes exigem apenas as figuras do condutor e do conduzido. O coreógrafo e bailarino Juan Carlos Copes (AZZI, 1991, p.23,

tradução nossa) afirma que “O baile de tango é a busca do homem e da mulher. É a busca do abraço. É a forma de estar juntos e de que o homem se sinta homem e a mulher, mulher, sem machismo. À mulher, lhe agrada ser levada e ao homem levar”. Copes estabelece, portanto, uma correlação necessária, natural, entre as funções dos códigos da dança com os códigos ou padrões culturais. Por vezes, esse padrão teria sido inclusive interpretado como uma função sexual em que a dança seria apenas um meio e não um fim em si mesmo. A esse respeito, o *milonguero* Petróleo busca fazer uma reconstrução histórica:

Nos primeiros anos dos bailes de tango o objetivo real era o sexo. Tomava-se a mulher no abraço. Depois vieram os ‘morenos’ [*morenos*] que modificaram a postura, levaram a mão na altura das cadeiras. Em 1900, os *orilleros* mudaram isso, riam-se dos negros. O *orillero* toma o tango como algo próprio. Os *orilleros* começaram a fazer os oitos, as sentadas, as corridas, as picadas: a primeiras figuras. Algumas corridas copiaram dos negros. Mudaram a postura com a mão acima da cabeça. Mas, ainda o sexo imperava. O homem não procurava a dança por si mesma. (AZZI, 1991, p.39-40, tradução nossa).

A reconstituição pode não ser fidedigna, mas em termos semióticos representa uma memória constituinte da evolução do tango legitimada em larga medida pela visão idealizada de Borges sobre um passado prostibular do tango e pela contumácia em situar o *compadrito* como uma figura que sintetizava a coragem do gaúcho com a sensualidade um tanto perversa contida no seu modo de lutar que se assemelhava a uma dança, ao tango. A despeito dessa sensualidade, pode-se encontrar com alguma facilidade certa misoginia na representação do *compadrito* e na visão machista que entende que a mulher não pode fazer senão aquilo o que homem lhe determina. A mitologia do *compadrito* reza que ele é aquele que ele passa agenciar os prostíbulos⁹⁰ e os tangos negros⁹¹ pela destreza no trato com faca, impondo assim sua presença em bairros centrais de Buenos Aires, como San Telmo e Montserrat. Aos poucos, esses *compadritos* também vão aprendendo a dançar, copiando alguns passos e figuras mais arrojadas dos negros.

Inicialmente, o negro podia, apesar de sua inferioridade numérica, zombar dos brancos *criollos* ou imigrantes pela inexperiência que demonstravam quando se iniciaram no baile, pelos erros que cometiam. Essa chacota [*burla*] consistia na correta execução da coreografia, mas exagerando os passos para demonstrar que, apesar das liberdades que tomavam, não saíam do ritmo nem quebravam a cadência. Também consistia na mudança na coreografia, mas mantendo-se sempre dentro do ritmo musical. (CARRETERO, 1999, p.27-28).

Mais tarde, serão os *criollos* que passarão a imitar a coreografia dos negros, convertendo-se em hábeis bailarinos, dominando a cadência e introduzindo novas variações coreográficas ao

⁹⁰ Pode-se dizer genericamente prostíbulo para se referir a uma diversidade de termos como *lupanares*, *garitos*, *alojamientos* ou *cuartos de las chinas*, embora, a rigor, impliquem em coisas diferentes. Vide GLOSSÁRIO.

⁹¹ Tangos negros: quilombo ou lugar de encontro de negros e mestiços para se ouvir música.

ponto de rivalizarem com seus antecessores. “Nesse momento, imperou uma aparente anarquia ao enfrentarem-se dois mundos musicais e duas coreografias. As diferenças foram se decantando e atenuando, dando lugar a uma terceira que era comum aos negros e brancos, ainda que não definitiva, mas transitória.” (CARRETERO, 1999, p.64, tradução nossa).

Mais uma vez, a reconstituição pode não ser legítima, contudo demonstra o processo de comunicação de códigos da dança como tradução semiótica na produção de um texto de cultura que passa de um meio a outro: não apenas do negro ao *criollo*, do *criollo* a um terceiro, mas do sistema da dança ao da literatura que faz do *compadrito* um personagem central na semiótica do tango. Em um processo inverso, essa combinação de habilidades: na coreografia, na faca e no sexo, fará do *compadrito* um signo do tango que se refletirá nos códigos cifrados da dança. Em larga medida, o *compadrito* será traduzido no sistema da dança como signo da masculinidade, assumido pela função de condutor. No entanto, a habilidade coreográfica pode ser também percebida como um componente estéril fora do contexto da dança, possibilitando inferir uma ambiguidade nessa caracterização aparente homogênea da masculinidade. O argumento que os homens pudessem dançar com destreza sem comprometer sua masculinidade não seria sequer validado em uma época anterior aos anos de 1920 – quando o personagem do *compadrito* imperava no tango – e muito menos em locais como Buenos Aires que, a despeito de seu relativo cosmopolitismo, não era nenhuma Paris, tornando instigante essa equação que assenta masculinidade e desenvoltura coreográfica.

Evidentemente, os deslizamentos que se processam nas interpretações das culturas são procedimentos de risco: por um lado, o distanciamento permite uma confrontação com paradigmas estrangeiros a esses contextos, reacomodando e hierarquizando os estratos semióticos a partir de novos arranjos de sentido, ou seja, produzindo novas semioses; por outro lado, produzem proposições duvidosas se não denotam o conhecimento dos contextos que analisam. Portanto, é perfeitamente possível admitir que a destreza para dançar fosse efetivamente um signo de masculinidade no contexto do tango desde a época dos *compadritos* até o seu auge nos anos de 1940 ou mesmo depois. No entanto, é sempre possível sugerir na mesma medida uma margem de ambiguidade como a que é, por exemplo, denunciada no filme *¡Buenas noches, Buenos Aires!* (1964, tradução nossa) em uma cena que um dos protagonistas baila com desembaraço com *la morocha*⁹². Aparece então o *compadrito*

⁹² *Morocha* designa morena, mas não necessariamente no sentido da pele, mas da cor do cabelo. Basta lembrar que Gardel, apesar do cabelo negro, tinha tez alva e era chamado de *El Morocho*. Nesse sentido, *morocho* também significa mais que mestiço, remetendo ao caráter nativo do *criollo*, como um homem do campo. *La morocha* também se refere a um tango de 1905 de Enrique Saborido com letra de Ángel Villoldo em que se

preterido que observa a distância o casal. Ele então se aproxima e provoca o parceiro de *la morocha*, dizendo “[...] não sei por que, mas me parece que para bailar esses cortes está sobrando mulher e, talvez, faltando homem.” O desfecho será trágico, mas a passagem marca bem a tensão que o papel masculino assume ao dançar com desenvoltura, mesmo quando na função protagonista de condutor, como não poderia deixar de sê-lo no caso.

Trata-se de um aspecto instigante sobre o papel masculino na dança que passa aparentemente despercebido na literatura sobre o tango, que evita resvalar no assunto. Ainda que os padrões culturais sejam extremamente variáveis conforme a época, o lugar e o tipo de dança – em que inúmeras vezes apenas os homens dançam juntos em diversos contextos culturais que a mulher encontra-se excluída –, a dança frequentemente reúne em torno de si os signos do primitivo, do popular e do feminino, de modo que a convergência do masculino à destreza na condução dos passos do tango não possa ser tomada como evidente e natural. Por mais que a visão romântica e sedutora entre um homem e uma mulher apareça como um signo estável na cultura do tango, não deixa de ser resultado de uma construção feita por representações que não se encontram implícitas nos códigos da dança, mas na apropriação de suas funções elementares do condutor e do conduzido. Semelhante equívoco ocorre com a transposição automática de um suposto passado prostibular do tango com a romanesca e poética imagem da dança como um lugar edênico de encontro. A esse respeito Garramuño (2009) desfaz qualquer tentativa de reconciliação na sua interpretação de um poema – *Tango* – de Ricardo Güiraldes, extraído de seu livro *El cencerro de cristal*, de 1915.

Trata-se de um poema descritivo, do qual o sujeito lírico está excluído, sobre o tango provocativo e sensual, o tango do prostíbulo. Por um lado, os participantes no tango pertencem à mesma classe sexual, o homem, “grosso”, e a mulher, uma “rapariga vulgar”, adjetivos que na época denotavam aqueles que não fazem parte da classe patriciana. Ambos são animalizados: são nomeados como macho e fêmea, movimento que etiqueta o tango e seus representantes como seres primitivos. Há uma primeira homogeneidade entre os participantes do tango, apesar de ambos pertencerem a gêneros diferentes. A relação entre esses gêneros diferentes – a relação sexual – proposta pelo tango não se apresenta como uma articulação pacífica, mas como uma luta; não é algo que une, mas algo que desune e fere, chegando inclusive à morte. [...] Ele [o tango] instaura um conflito que pode ser lido em termos de gêneros; a violência ressignifica o erotismo na dança do tango, que, dessa maneira – um ideograma que se repetirá incansavelmente nas suas letras e visões –, aparece como um erotismo de ruptura e não de reconciliação. (GARRAMUÑO, 2009, p.62).

afirma a vocação graciosa e altiva da companheira do gaúcho: “Sou a *morocha* argentina, a que não se lamenta, e alegre passa a vida com seu cantar. Sou a gentil companheira do nobre gaúcho portenho, a que guarda o carinho para seu dono.” (ROMANO, 2000, p. 24, tradução nossa).

Há dois agenciamentos de sentido que Garramuño observa no poema de Güiraldes: um que situa o tango no contexto vulgar com seu sentido de primitivo⁹³; outro que evidencia uma tensão no seu erotismo, contrapondo o homem à mulher, ao invés de uni-los. Por um lado, o primitivo sugere um ambiente propício ao conflito, ao caos que falta a devida organização, mas também, em outra chave de leitura, ao condicionamento às rígidas representações que polarizam as figuras e as funções culturais do homem e da mulher. Por outro lado, a tensão erótica que o tango conduz não parece se solucionar de forma dialética, mas acentuar a improbabilidade desse encontro. Aspecto que será salientado pelas letras das músicas principalmente a partir da década de 1920, que tratarão poeticamente desse conflito em que o homem, curiosamente, não aparece como dominante, mas como dominado por uma paixão que não se poderá consumir fundamentalmente por motivos morais, dos quais a mulher será invariavelmente culpada. A princípio, as regras do tango parecem claras:

Na realidade, a coreografia do tango baseia-se em três premissas fundamentais: o abraço masculino, que abraça a mulher, é para dirigi-la, não para apertá-la, o corpo do homem atua como suporte do corpo da mulher para que se apoie nele e acompanhe o ritmo que se imprime; os pés são a liberdade criadora. (CARRETERO, 1999, p.102, tradução nossa).

No entanto, essas premissas são questionadas em algumas frentes. Vicente Rossi (GARRAMUÑO, 2009, p.47; ROSSI, 1958; SÁBATO, 2005) afirma que “[...] não se dançava pelo contato momentâneo com a mulher, mas pela própria dança em si. A companheira só complementava a dupla; por isso, não se esperava dela mais que sua habilidade dançante”, de modo que as alusões sensuais, para não mencionar as intenções sexuais, permaneçam apenas no âmbito privado de cada subjetividade, mantendo a dança nos limites de suas regras estruturais e libertando-a de suas representações.

O que define cada lugar, homem ou mulher, é a técnica, o papel e o que deve fazer para realizar o baile. Não se define pela maior ou menor masculinidade ou feminilidade dos pares. Ainda que se costume confundir, este é um fenômeno imaginário adjacente à dança, o qual não o faz menos importante. Mas ninguém é mais ou menos masculino por dançar muito bem o tango, ainda que se costume atribuir virilidade aos bons dançarinos. (FERRARI, 2011, p.102, tradução nossa).

Não se sabe de onde parte a imputação de virilidade aos bons dançarinos, quando se tem conhecimento que, paradoxalmente, a prática entre homens era comum principalmente

⁹³ “Alguns anos depois, em 1917, Güiraldes publica o romance *Raucha*. Nele se produz um duplo deslocamento do tango. Em primeiro lugar, trata-se do tango elegante, dançado nos ricos salões parisienses da alta burguesia à qual pertence o protagonista, fazendeiro argentino e exímio dançarino de tango. A sua participação no mundo do tango parisiense é vista como degradação moral, pelo esquecimento da família e das ‘coisas da pátria’. O tango, no espaço narrativo de *Raucha*, figura como produto nacional que, como o próprio protagonista, torna-se estrangeiro em sua passagem por Paris, sendo que esse processo contém uma condenação moral.” (GARRAMUÑO, 2009, p.64).

nos primórdios do tango. O que é inegável é que seja cultural o vínculo que se procura estabelecer entre masculinidade e destreza na dança, permitindo, portanto, a inversão de sentido em outros contextos em que essa habilidade é antes percebida como característica da ‘graça feminina’ da qual o homem deveria apenas ser observador. Resulta que a regra moral não seja senão uma variável dispensável ao cumprimento estrito das regras estruturais da dança que estão orientadas tão-somente à execução de suas funções primárias de condutor e conduzido, que, somadas à improvisação de ambas as partes, fornecem as linhas gerais do tango. O próprio privilégio da condução é questionado pelo papel ativo que também desempenha o conduzido, cuja passividade pode ser mais bem localizada na escuta e interpretação atenta dos sinais emitidos pelo condutor do que em qualquer outro lugar. O papel ativo do condutor não é definido pela representação do gênero sexual, tampouco pela arbitrariedade que, em última instância, anularia a própria funcionalidade da dança, mas pelo maior domínio dos códigos e pela maior capacidade de antecipar os resultados das figuras improvisadas que se colocam em jogo. Implica, portanto, conhecer as funções do conduzido e, conseqüentemente, obter um maior grau de conhecimento do jogo na medida em que se trata de funções distintas, mas complementares.

Para além de quaisquer representações sociais, a função de condutor guardaria um segredo epistemológico fundamental: quem conduz pode ensinar o outro a dançar, mas o contrário não. Essa lógica interna da dança é o que explicaria, em parte, o fato de que a prática entre homens tenha sido um recurso comum na história do tango.

De fato, na história sobre as origens, fala-se do casal de homens dançando tangos. Além da questão da prática que o faziam cotidianamente para dançar ou transmitir seus conhecimentos, penso que seja muito interessante a imagem de dois homens dançando tangos, coisa que hoje também ocorre, pois um homem ensina a outro homem como dançar e marcar como homem fazendo com que dance como uma mulher. Uma situação exemplar para mostrar o que quero dizer: a função homem está em estrita dependência da função mulher e vice-versa. Isto é o contrário de uma posição machista. O machista não podia jamais considerar que aquilo que faz está em função do que o faz uma mulher e vice-versa. (FERRARI, 2011, p.103, tradução nossa).

Acerca dessas origens, Carretero (1999, p. 53, tradução nossa) comenta que “[...] em alguns bairros os *organillos* serviram aos garotões [*muchachones*] para que praticassem entre eles os passos de sua coreografia”, enquanto o poeta Hector Negro lembra que

O *compadrito* não permitiu nunca que a forma de dançar tango nos lugares que ele frequentava entrasse em casa. Ali se dançava tango liso, sem cortes, sem quebradas, sem a *canyengueada*. O tango sai do lugar de moral duvidosa e instala-se na rua através do *organito callejero*. As mulheres haviam escutado o tango atrás das persianas: o dançado entre homens nas calçadas. (AZZI, 1991, p.108-109, tradução nossa).

Prática que se estendeu ao longo dos anos.

Os jovens aprenderam a dançar sozinhos, com seus amigos ou nas academias [...] A instituição das “práticas” é muito comum nos 40. Ali os homens praticavam entre eles os passos que estrearíamos à noite no baile. As “práticas” ocorriam em salões alugados, academias ou simples casas de família onde se congregam os jovens *milongueros*. Ao anoitecer, os jovens tomavam um banho e arrumavam para o baile, destino final de tanta “prática”. (PUJOL, 2011, p.154-155, tradução nossa).

Como recorda o próprio Petróleo (AZZI, 1991, p.44, tradução nossa): “Na academia sempre se dançava entre homens. No ano de quarenta havia academias, pagava-se trinta centavos, punham discos, um *bandoneón*. Assim, aprende-se entre homens. A mulher não participava”.

Esses depoimentos reforçam a ideia de que os que melhor sabem dançar tango são justamente os que praticaram, ou praticam, com os homens, atenuando uma visão machista que os próprios *tangueros* arrogam à dança. É compreensível que a questão da sensualidade do tango esbarre no plano movediço da sexualidade equiparando o signo do gênero masculino numa ideia comum de heterossexualidade. Ainda mais compreensível é que essa confusão entre virilidade e heterossexualidade ocorra a partir do olhar de certas culturas – em que a brasileira é paradigmática nesse caso – em que as relações afetivas devem ser necessariamente atravessadas por uma função sexual. No entanto, a despeito do traço comum de latinidade, os argentinos, assim como os uruguaios e gaúchos, parecem mais afeitos à discrição e aos laços de amizade do que a demonstrações explícitas de suas vontades sexuais, quaisquer que sejam essas, e, nesse sentido, a sensualidade do tango aparece antes como um efeito de simulação da complexidade do jogo de sedução do que uma representação estética do ato sexual.

A mobilidade semântica permite aventar diversas conjecturas sobre o significado do tango praticado entre homens produzindo novos textos de cultura sem que se alterem as funções estruturais da dança que se mantêm as mesmas inclusive quando as posições masculinas e femininas encontram-se subvertidas. Augusto Balizano explica que, em suas aulas para um público eminentemente gay, procura dar ao aluno a chance de expressar-se quanto a suas emoções pessoais.

Não porque um homem [*chico*] fizesse o papel que habitualmente faz uma mulher [*chica*], eu lhe diria que tinha que ser feminino. Tem que se seguir a indicação do condutor, mas, não necessariamente converter-se ou simular uma mulher. A grande mudança, ainda que seja mais uma questão de nomenclatura, é que em vez de falar de homem e mulher, falamos de condutor e conduzido⁹⁴. (GASIÓ, 2011b, p.4125, tradução nossa).

⁹⁴ Note-se que, em inglês, língua cujos nomes comuns não gozam de uma indicação de gênero, os termos utilizados para definir as funções na dança são: *leader* e *follower* que corresponderiam ao condutor e conduzido.

As funções do condutor e do conduzido em suas diversas combinações com o léxico das figuras possíveis formam parte da gramática do tango, que é complementada pelas infinitas sintaxes que a improvisação é capaz de produzir na proposição de uma linguagem própria. Nesse caso, o papel do gênero sexual produz um novo texto de cultura, mas não determina mudanças significativas na linguagem que, no entanto, pode ser tensionada ao limite quando se pensa que o tango possa ser dançado sozinho ou em combinações diversas e não apenas a dois. Liberto de suas representações sociais, as funções estruturais do condutor e do conduzido podem ser inclusive subvertidas por um solo, ou por coreografias que incluam mais que duas pessoas. Companhias como a de *Leonardo Cuello*, *Maximiliano Martino Ávila* e *Metrópolis* costumam ter em seu repertório peças em que provam que essas variáveis são possíveis desde que se imponha o ritmo como fio condutor da linguagem musical à corporal. De fato, a dança contemporânea não destrói a função estrutural condutor-conduzido, mas a recria sob uma nova configuração em que os papéis são alternados por sujeitos que ora podem assumir uma ou outra função em um fluxo contínuo, evidenciando que o potencial da máquina comunicacional *tanguera* reside, sobretudo, no seu ritmo.

3.4 – O BAILE COMO TEXTO E CONTEXTO

O sistema-dança no espaço semiótico do tango não se reduz ao binômio função-improvisação, mas também inclui o baile, as milongas⁹⁵, os lugares onde simultaneamente pratica-se a dança e realizam-se encontros, fundamentais para a consolidação de um conjunto de representações e para a memória do tango. Quando se busca uma origem do tango, muito frequentemente encontra-se o baile como o registro mais arcaico de manifestação estética. Se a dança representa o sistema de signos pelo qual os gestos e movimentos corporais são codificados e organizados sob a forma de uma linguagem, o baile significa o seu contexto mais imediato. Desde suas origens mais remotas, quando os negros dançavam e tocavam seus tambores nas canchas ou quadras, o baile passará ainda pelos pátios dos *conventillos* e pelas veredas antes que adquira o formato consagrado de pista e de salão ao reunir no mesmo lugar

⁹⁵ A milonga, além de designar um gênero musical e uma consequente forma de dançar, também significa o espaço, o lugar ou ambiente em que se desenrola o baile de tango. Vide GLOSSÁRIO.

a dança com seus códigos e um conjunto de representações, e a música com a presença das orquestras típicas e a poética das letras das canções.

A função estruturante do baile não colide senão enfatiza a hipótese de que as orquestras típicas tenham sido centrais para a conformação do espaço semiótico do tango na medida em que lhes serve de contexto privilegiado para que ocorra uma comunicação intensa entre as linguagens musicais, poéticas, gestuais e visuais principalmente entre os anos de 1920 e 1960, quando se dançava com música ao vivo. A despeito do papel difusor que o rádio e a mídia impressa já desenvolviam no momento, as modelizações das linguagens do tango ainda eram operadas basicamente pela proximidade entre seus diversos sistemas que o baile propiciava. Em virtude dessa privilegiada condição aglutinadora, os bailes de outrora, de contexto, viriam a se transformar em texto e referência à memória do tango, servindo ainda de modelo para as milongas atuais com seus marcados traços nostálgicos e fantasmagóricos. Ainda que a música viesse a ser tocada nos cinemas, roubando a cena dos filmes mudos em cartaz, e alimentado às programações das rádios, sem as quais dificilmente as pistas teriam lotado nos anos de 1940, os bailes foram – e, em alguma medida, ainda o são – os verdadeiros termômetros da popularidade do tango que não era – e ainda não o é – medido tanto pelas vendas de discos, mas por essa capacidade de ocupar os espaços públicos⁹⁶.

O tango já era relativamente popular antes do rádio, antes mesmo dos discos e dos fonógrafos tornarem-se acessíveis ao grande público. Antes que essas tecnologias massivas pudessem chegar aos espaços privados dos lares, não havia outra forma de dançar que não fosse com música ao vivo. Na virada dos séculos XIX ao XX, a elite portenha frequentava os teatros para basicamente ouvir música considerada clássica. “Em alguns teatros frequentados pela alta sociedade, se realizavam bailes, mas em matéria de elegância, refinamento e distinção, se destacavam o *Club del Progreso* e o *Club del Plata*”, cujo repertório era de valsas, polcas e mazurcas. “Em 1898, havia mais ou menos 30 agrupações dedicadas a organizar bailes para a classe média que se encontrava em ascenso numérico”. Esses locais estavam preferencialmente localizados no bairro de San Nicolás, mas também ao longo da

⁹⁶ A questão do espaço público é fundamental para a compreensão da dinâmica do baile e encontra na Buenos Aires da primeira metade do século um contexto extremamente favorável. Em 1926, a cidade já contava com notáveis 158 salas de cinema e 24 de teatro (PUJOL, 2011, p.88). Número que permaneceria estável no início da década de 1950 que então dispunha 80 praças, 24 parques e cerca de 180 cines e teatros (com capacidade para 180.000 pessoas, aproximadamente). “Somando as salas instaladas no perímetro urbano, a cifra alcança mais de 360. Sem contar com as instituições de bairro, na mesma área funcionam cerca de 600 entidades esportivas com 700.000 sócios. Por volta de um milhão de espectadores podem se acomodar nos 19 campos de futebol que se localizam no perímetro urbano. E os cenários desportivos como Luna Park, o Velódromo Municipal ou o Hipódromo de Palermo têm capacidade para outras 250.000 pessoas.” (PUJOL, 2011, p.194, tradução nossa).

então *calle* [rua] Corrientes que atendia a um público menos seletivo e mais heterogêneo (CARRETERO, 1999, p.73-74, tradução nossa). Na mesma época, as classes mais baixas, e alguns *niños bien*, frequentavam as *academias*, os *perigundines*, os *cafés con camareras*⁹⁷, dos quais muitos deveriam ser bordéis ou prostíbulos clandestinos, onde se ouvia um tango ainda em sua formação instrumental de violino, flauta e *guitarra*. Mas o tango, sempre misturado a outros ritmos, também podia ser ouvido nos *conventillos*, onde se aglomeravam inúmeras famílias de imigrantes e gente vinda do interior a procura de trabalho, assim como também ocupava o espaço público das ruas em que os homens ensaiavam alguns passos ao precário som de um organito.

De exíguo volume sonoro, o organito é como um alto-falante: cria uma “atmosfera” de tango ao seu redor, mas não é um autêntico meio de comunicação. Não obstante, essas limitações “técnicas”, o tango, que é texto e contexto de várias peças de teatro e já se edita em partituras cada vez mais numerosas, vai se infiltrando [...]. (PUJOL, 2011, p.35, tradução nossa).

Apesar de sua penetração por diversos lugares e meios, são, contudo, nos quinze dias de Carnaval que o tango vai ganhando visibilidade nas ruas e nos bailes, conquistando as páginas dos jornais. Simultaneamente a esse processo, a gravadora Max Glücksmann consolida o formato das orquestras típicas, organizando também concursos anuais de tango.

Na década dos anos 20, surge uma intensa proliferação de bailes em Buenos Aires dentro os quais o tango brilha com luz própria. A tendência que se iniciara em meados dos anos 10 incrementa-se e aprofunda-se. O desenvolvimento da indústria discográfica, os novos aparatos reprodutores de som, a incipiente radiofonia: tudo aparece organizado para que a sociedade entregue-se ao frenesi do baile. (PUJOL, 2011, p.85, tradução nossa).

É possível apontar nessa explosão do tango como fenômeno popular que vai alinhavando todas as classes sociais, variáveis tanto políticas e econômicas, como logísticas e topográficas. Especificamente no caso de Buenos Aires, que se assenta numa extensa planície que se encontra com o rio, a locomoção é facilitada por essa topografia tanto quanto por um eficiente sistema público de transporte com ônibus, trens e linhas de metrô⁹⁸. Depois da primeira guerra, com a progressiva redução da jornada de trabalho, aumenta também o tempo livre dos trabalhadores que durante a década de 1930 passam a gozar dos sábados e de férias remuneradas para o lazer. Esses fatores, somados a um desempenho relativamente positivo da economia argentina durante toda a primeira do século XX, vão possibilitar que o baile torne-

⁹⁷ Vide verbete ‘academias’ no GLOSSÁRIO.

⁹⁸ A primeira linha de metrô na cidade de Buenos Aires teria sido inaugurada ainda em 1913, sendo a primeira do hemisfério sul. A rede expandiu-se significativamente ainda na primeira metade do século XX, período que corresponde ao expressivo desenvolvimento de toda economia.

se uma opção de lazer para todas as classes⁹⁹. Também não se pode menosprezar a influência de uma ideologia da saúde que já se encontrava presente na publicidade de pomadas, loções de combate à caspa e calvície, produtos de higiene e beleza em geral, e que enfatizava os efeitos rejuvenescedores do baile (PUJOL, 2011, p.81). “Todos bailam o tango” será uma expressão recorrente para designar especialmente os anos de 1940. “Com muito pouco dinheiro podia-se divertir. Buenos Aires era uma festa contínua para aquele que gostasse de dançar.” (AZZI, 1991, p.47, tradução nossa). Essa sensação coletiva de festa que o baile produzia, atravessando todas as faixas etárias e classes sociais, tornava o tango, na expressão de Borges, o “idioma dos argentinos”. O tango era a língua pela qual todos se comunicavam e se entendiam, e a cidade o contexto dessa linguagem.

O sentido contagiante do baile entre os anos de 1920 e 1950 pode ser compreendido como um fenômeno mais ou menos comum no ocidente que presenciava a aparição do rádio, das gravações em disco e a uma profusão de estilos musicais populares. *Foxtrote*, *swing*, *rumba*, *mambo*, *chá-chá-chá*, *samba* e *bolero*. Esses ritmos se sucedem, muitas vezes apoiados pela indústria cinematográfica que, desde Hollywood até as de alcance regional como a argentina e brasileira, produz um número significativo de filmes tendo como gênero os musicais. Tanto os ritmos com forte acento caribenho, como os estadunidenses, com outra matriz africana como no caso do blues, podem denotar uma estratégia geopolítica de alinhamento de etnias latinas com os interesses de Washington, mas certamente afirmam uma tendência que orientará os costumes e toda a música pop dos anos subsequentes. Pode-se antever nesse clamor do baile desde os anos de 1920, um fenômeno estético e político antecipatório do hedonismo que avança e se intensifica ao longo de todo o século XX, atingindo progressivamente todas as classes sociais. Não seria um acontecimento novo se não fosse pela gradual legitimação que vai adquirindo como forma de absorver e dirigir o tempo ocioso para o mercado de consumo, e pela aceleração vertiginosa do tempo que, em sua busca incontrolável pelo novo, transforma rápida e implacavelmente tudo em ultrapassado.

Esse vetor temporal, que intensifica as interações entre os sistemas de signos, poderia ser percebido como propício à produção de semioses pela suposta diversificação que gera nos sistemas de cultura se não houvesse o obstáculo epistemológico que se interpõe na observação desse processo e que sugere uma distinção entre diversidade e abundância. Se no eixo

⁹⁹ Por volta dos anos de 1950, o baile seria a segunda principal opção de lazer dos migrantes portenhos, abaixo apenas do cinema (fundamentalmente o então emergente cinema argentino da época) e seguido pelo futebol e pelo teatro (PUJOL, 2011, p.194).

diacrônico, a diversidade de ritmos aparece como um fato incontestado ao longo de todo o século XX, o mesmo não ocorre no eixo sincrônico, evidenciando o caráter de obsolescência que se atribui às linguagens que não cumprem com o desígnio de seguir o modelo que se impõe ideologicamente a cada época. Mesmo que se admita que no processo histórico a diversidade rítmica esteja assegurada pela evolução das linguagens, o mesmo não se pode auferir a partir de um recorte sincrônico em que a supremacia de um ritmo constringe a coexistência de estilos diferenciados. Nesse sentido, a ideia de dominância de um padrão durante uma determinada época sempre fere o princípio de diversidade na medida em que não permite – senão mesmo anula – sua autonomia, comprometendo, ainda que hipoteticamente, a produção futura de semioses na medida em que reduz as chances de combinações à superação de um paradigma que, por definição, é a antítese da possibilidade de diversidade.

A imposição de um paradigma não elimina por completo a diversidade, mas à sujeita a um regime de subordinação que, embora produza estratos semióticos sincrônicos a esse eixo que competem para a dinâmica do sistema, produz uma hierarquia essencialmente verticalizada, inviabilizando interações que poderiam se processar nas disposições horizontais e propriamente sincrônicas. Fenômeno que se pode observar atualmente pela dominância de uma matriz rítmica eminentemente percussiva, de um *beat*, que atravessa variações rítmicas diversas que vão desde a música eletrônica – em seus múltiplos subsistemas – ao funk, da cumbia ao samba, ou mesmo ao vasto espectro do rock que, excetuando-se sua ‘obsoleta’ linhagem progressiva, sustenta uma batida dançante que o conecta diretamente com o pop. Essa acentuação rítmica, em curso desde o aparecimento do jazz ou mesmo antes nos bailes ao som do shimmy e do Charleston que, em sua origem negra, acentuavam o movimento dos pés e das cadeiras e já libertavam os pares dos códigos estritos de uma proximidade circumspecta e comprometedora, dava início à ideia da dança como uma forma de expressão – e não de disciplina! – do corpo, e do baile como uma festa imponderada.

A partir dos anos de 1920, o poder comunicativo da música passa atuar de forma vertiginosa: o código musical é transcodificado na dança, e, a partir dela se reverbera nos demais sistemas sociais e psíquicos, provocando rápidas e inusitadas transformações comportamentais. A codificação técnica da linguagem musical quando traduzida para a dança induz a uma série de prescrições sobre as condutas sociais, cujo poder comunicativo é avassalador no caso das estruturas com forte potencial rítmico. O tango encontra-se na fronteira dessas tendências. Quando surge, é considerada uma dança ousada e sensual, uma *diablura* [travessura], mas, dentre os ritmos latino-americanos e de matriz africana, o tango

talvez seja o que menos efeitos produz nesse sentido por sua relativa inclinação erudita. No entanto, no economicamente favorável contexto argentino que viria em seguida, deixou uma marca indelével. Em sua época dourada, dança-se tango, milongas e valsas e outros ritmos não apenas em Buenos Aires, mas nas quermesses pelo interior, nos *picnics*, nos parques. O tango já não habita apenas a região central, mas perde paulatinamente sua pecha de proibido para se domesticar nos familiares clubes de bairro onde a iluminação é menos lúgubre e a vigilância contra abusos é mais intensa. Forma-se, então, uma complexa rede em torno do ritmo do tango que envolve orquestras, músicos, cantores, meios de comunicação, e sociedade, que se espalha por toda cidade, pelo país e incluso na outra banda do rio.

O baile pode ser entendido como contexto em que se assentam os sistemas de signos da música e da dança, no entanto, não se trata de uma estrutura homogênea, mas que responde à dinâmica desses sistemas. Na medida em que cada orquestra tende a privilegiar um repertório, executar diferentes arranjos e imprimir uma marcação rítmica específica, as formas de dançar e o público também são distintos. Petróleo (AZZI, 1991, p.48, tradução nossa), que viveu nessa época, confirma essa diversidade: “Firpo e D’Arienzo faziam um tango mais ‘rústico’ [*arrabalero*], mais *compadrito* [...] Troilo fazia um tango mais romântico, não tão forte, não tão *canyengue*. Com Pugliese, você dançava sozinho”. Alguns tangos podem exigir passos largos ou mais curtos, giros, ou figuras mais arrojadas, dependendo de cada orquestra, da forma como é executado. Um corte esquemático, mas eficiente, colocaria D’Arienzo, de um lado, e Di Sarli e Pugliese de outro, dividindo preferências e classes sociais.

Este fenômeno, na década de quarenta, reflete uma rivalidade similar a de River-Boca com as orquestras. Os fanáticos seguiam sua orquestra favorita nos clubes onde elas tocavam, como hoje se segue a um time onde ele joga. [...] Também nesse caso intervinha algo daquela condição histórica primitiva de civilização-barbárie. D’Arienzo, rítmico, fácil, “pegajoso” e muito dançável, identificava-se com as massas. Os outros, mais acadêmicos, mais complexos (para certo ouvido), menos rápidos e previsíveis, formavam a civilização. [...] Depois, Piazzolla contra os *tangueros*, todos. E os *tangueros* contra Piazzolla. “Piazzolla não é tango” foi uma maneira de dizer de que lado se está e a necessidade de enunciá-lo para reforçar o lugar que se ocupa. (FERRARI, 2011, p.68, tradução nossa).

Essa triangulação é extremamente significativa na medida em que não apenas combina a força rítmica ao detalhe do timbre de cada instrumento e à composição musical em seus traços melódicos e harmônicos, mas associa a linguagem musical a um perfil social da audiência. D’Arienzo satisfaz os corpos mais propensos a captar as linhas mais gerais e mais perceptíveis da gramática do tango: a pulsão rítmica com suas figuras mais ousadas. Di Sarli, em outro extremo, ao privilegiar o equilíbrio e a excelência dos instrumentos na composição musical, imprimindo uma marcação mais lenta em que se podem dar passos mais longos,

pausados, como num caminhar, permitindo que os casais acomodem-se a uma marcação mais previsível, libertando o corpo da força rítmica para que os demais sentidos possam também trabalhar. Piazzolla, em outro vértice dessa triangulação, subverte a própria gramática do tango, impondo uma nova sintaxe em que não apenas a audição é favorecida em detrimento da dança, mas exige outra disciplina para que se reconheça nos novos acentos rítmicos que impõe à escritura musical não propriamente a emergência de uma nova linguagem, mas de um novo sotaque que os *tangueros* de sua geração irão recusar considerando-o demasiadamente estrangeiro ao ponto de não distingui-lo mais como tango.

Ainda que esse triângulo imaginário seja excessivamente esquemático por desconsiderar a diversidade rítmica das inúmeras orquestras que existiam à época¹⁰⁰, ele permite entrever instigantes fluxos comunicacionais que operam entre os sistemas da música, da dança e as representações do contexto social. Um desses fluxos é o que conduz o privilégio do acento rítmico sobre a composição musical para uma maior expressividade na linguagem corporal e, dessa, para o gosto popular, traçando uma linha de força que reúne ritmo e corpo em sua maior facilidade de estabelecer uma relação de codificação-decodificação. Outra que sugere que o sentido da escuta opera em uma frequência distinta, senão oposta àquela pela qual se movimenta o corpo, além de exigir um sistema de codificação-decodificação mais sofisticado, como se a linguagem musical permitisse ser trabalhada em dois níveis distintos: do corpo e da escuta que, neste caso, opera através de uma linguagem mais cifrada, exigindo um conhecimento maior de sua gramática.

Embora o esquema apresentado sugira que o elo linguagem rítmica-linguagem corporal possui maior grau de aderência ao gosto popular do que o elo estrutura musical-escuta estrutural, as representações sociais que os sistemas da música e da dança estabelecem não seguem necessariamente uma lógica linear. Contudo, é sempre possível entrever uma lógica técnica na escuta estrutural da música, libertando-a, na medida do possível, dos aspectos ideológicos contidos nas representações sociais que estariam presentes em grau bem mais elevado na linguagem meramente rítmica que o corpo traduziria com maior facilidade. Os resultados dessa epistemologia são conhecidos e, na prática, levariam a estabelecer

¹⁰⁰ Esse esquema desconsidera, por exemplo, o estilo elegante (*'high-life'*) de Osvaldo Fresedo que embalava as festas do Barrio Norte; a síntese entre a escuta e o ritmo de Aníbal Troilo; além do impacto que causava a presença de certos cantores no andamento do baile, principalmente entre a audiência feminina, que costumava parar de dançar para ver e ouvir (PUJOL, 2011, p.172). Também se deve considerar que D'Arienzo teve como cantor Alberto Castillo que, embora extremamente popular, desagradava pelo seu estilo a muitos *tangueros* e, especialmente a Julio Cortázar (FERRARI, 2011, p.70). Além do mais, é pouco criterioso equiparar Di Sarli a Pugliese que, a despeito de não imprimir a velocidade que D'Arienzo impunha, possuía uma pulsão rítmica incomparável como se nota em *La Yumba*.

relações que colocariam o fácil, o alegre, o imanente e o popular de um lado, e o intraduzível, o transcendente e o culto, no outro lado. Ou seja, o padronizado, o estandardizado – pela cultura e, portanto, pela ideologia – de um lado, e o autêntico, o original, o emancipado por uma suposta liberdade criativa, de outro.

No entanto, mesmo admitindo-se a eficácia desse modelo epistemológico para a interpretação da função social da música, ele não se presta inteiramente para a análise semiótica do tango. Primeiro, porque o tango não preenche as condições de uma música erudita, destinada a uma apreciação estética segundo esses mesmos paradigmas, ou muito menos de uma escuta estrutural como proposta por Adorno (2011). Mesmo em Piazzolla, a despeito de suas investidas em recursos harmônicos na construção de uma sintaxe musical segundo certos pressupostos eruditos, os traços distintivos de uma música popular não se encontram suprimidos, de modo que as representações sociais não possam ser dissolvidas. Segundo, porque na configuração de um espaço semiótico sempre estão pressupostas variáveis contextuais que uma análise meramente estrutural do texto da música ou da dança, separadamente, não forneceria. Nessa análise contextual do espaço semiótico do tango, as linhas de força que atravessam os sistemas de signos da música e da dança não se encontram separadas por uma lógica de sentido interna a esses sistemas que as faça traçar um conjunto de retas que jamais se encontrariam. Essas linhas não estão em paralelo, ao contrário, sempre se curvam às representações sociais, desenhando percursos distintos de modo que não seja tão fácil encontrar um padrão que justifique seu comportamento.

As considerações que Borges tece a respeito do tango são exemplares para desfazer qualquer quadro estável acerca de uma correlação linear e unívoca entre a linguagem técnica da música e da dança e representação social. Borges reivindicava ao tango seu caráter alegre, vivaz, dos tempos da *Guardia Vieja*, em que ainda se tocava a partir de uma base instrumental de violino, *guitarra* e flauta, e que se dançava de forma saltitante com o uso abusivo de cortes, ou ainda de um tango *criollo*, ao estilo da *payada*, basicamente acompanhado por *guitarras*, cuja função era exaltar a bravura do gaúcho. Mais tarde, sobre essa configuração, Borges vai vincular as representações do *compadrito* corajoso em sua destreza com a faca, e das *diabluras* que remetem ao mundo prostibular, rejeitando, portanto, as representações melancólicas, o tango liso dos salões e dos ambientes demasiadamente comportados das *confiterías*. Por outro lado, D'Arienzo dizia: “Ao meu modo de ver, o tango é, antes de tudo, ritmo, nervo, força, caráter [...]” (FERRARI, 2011, p.70, tradução nossa). Ou seja, entendia o tango a partir dos mesmos pressupostos que Borges, como uma matéria bruta, pouco refinada;

como algo instintivo e sem pudores. No entanto, se ambos convergem nesse ponto, divergem pelas forças de sentido social que arregimentam: enquanto D'Arienzo reúne em torno da sua música as camadas mais populares dos *tangueros*, Borges simboliza o mundo culto dos intelectuais. E se os intelectuais poderiam apreciar Piazzolla, Borges lhe repudiará¹⁰¹.

É certo que se poderia colocar a figura controvertida de Borges entre parênteses, tomando-o como um desvio na tentativa de projetar um diagrama convincente que retratasse os movimentos que desenham essas linhas de força que atravessam os sistemas de signos e seus contextos sociais. Sem dúvida, é possível corrigir essa distorção, equalizando as variáveis e privilegiando as regularidades. Nesse caso, embora se possam encontrar inúmeras variações nos estilos musicais e nas respectivas formas de dançar, uma sistematização que levasse em conta a *Guardia Vieja* e *Nueva*, cobrindo um período que vai do início à metade do século XX, distinguiria um eixo fundamental de tensão na polarização entre um tango *canyengue* e outro liso; entre um tango alegre e *compadrito* e outro mais nostálgico e lento. Por seu turno, a partir da *Nueva Guardia*, após a consolidação das orquestras típicas em torno do *bandoneón*, pode-se observar outro corte que se procedeu na evolução do tango: um de entonação mais *milonguera*, e outro, mais melódico, influenciado pelo tango *romanza* e por uma formação mais acadêmica, que permitiu o surgimento do tango-canção¹⁰².

Ainda que o baile sirva como contexto histórico do tango, a distinção entre dança e baile, que faz deste o contexto daquela, também permite outra formulação semiótica que consiste em tomar o contexto do baile como texto de cultura. Lotman (1998, p.79-80) considera que um texto possa converter-se em contexto quando suas partes adquirem autonomia num processo de desintegração, assim como chama de “tendência à integração” quando o contexto transforma-se em texto. No caso do baile, não se trata exatamente de vislumbrar um processo de integração, mas de utilizar-se de um recurso metodológico que permita situar o baile a partir de codificações que lhe são próprias e não apenas como uma espécie de cenário ou fundo histórico onde o texto da dança manifesta-se. Nesse sentido, o

¹⁰¹ Caso se quisesse prosseguir com os paradoxos e ambiguidades, caberia lembrar que, a despeito das diferenças e eventuais hostilidades entre Borges e Piazzolla, eles viriam a gravar juntos o disco *El tango* em 1965.

¹⁰² Outro corte esquemático, que não atende exatamente a um processo de evolução histórica, mas a uma perspectiva atual em que a dança adquire a condição de espetáculo coreografado, pode ser estabelecido pela divisão entre tango de salão, ou tango de pista, e tango espetáculo, ou tango cenário, cujo maior critério de distinção não é necessariamente a espontaneidade com que é executado o primeiro e o domínio técnico do segundo, mas o fato de que um é destinado ao baile, e o outro se restringe à exibição, mantendo-se no domínio exclusivo de uma dança coreografada.

baile parte das codificações específicas da dança para produzir seu próprio espaço que é tanto semiótico como físico.

Para dançar é preciso de um chão, de um plano, para que os corpos encontrem a estabilidade necessária para produzir seus movimentos e suas figuras. No início, para se dançar era preciso que houvesse simples e literalmente terra: “Esses enfadonhos *compadritos* [...] costumam ensaiar o ‘baile de rua’ [*el bailetín de vereda*] com outros *compadritos*: paradas e corridas simétricas nas ruas de terra” (PUJOL, 2011, p.28, tradução e grifo nosso). Talvez, por isso mesmo, o tango fosse mais saltitante: não havia afinal um piso suficientemente liso para que a sola do sapato pudesse deslizar. A valsa, esse estilo que tão bem combina com os salões de piso liso, permite que o casal gire, e siga girando. Ao passar do estilo *canyengue* para o liso, o tango, então, vai deixar de saltar para então caminhar. Quando gradativamente abandona as ruas e as calçadas e adentra aos salões, desde Paris a Buenos Aires, o parquet, o piso de madeira, passa a garantir o melhor desempenho para a evolução dos passos. “Para promover uma milonga, dizia-se: ‘o melhor piso de madeira de Buenos Aires’”. Em outros casos, não faltam recursos para superar quaisquer obstáculos. “O piso pode estar úmido e então breca, o que se compensa usando talco. Existem pisos que deslizam facilmente como os recém encerados ou os de mármore”. Nesses casos, joga-se um pouco de água nas solas para frear o deslizamento (FERRARI, 2011, p.92, tradução nossa).

“Corrientes 3, 4, 8, segundo piso, elevador. Não há porteiros nem vizinhos. Adentro coquetel e amor. Piso colocado por Maple¹⁰³: piano, tapete e mesinha [*velador*], um telefone que toca, uma vitrola que chora, velhos tangos de minha juventude [*flor*] [...]”, cantava Gardel esse tango – *A media luz* – de 1925¹⁰⁴. A importância do piso já estava eternizada em canção e coincidia com o ‘aburguesamento’ do tango que se tornava liso, esparramando-se pelo salão, clamando por espaço para evoluir. Coincidia com o uso do tempo rubato, com a escalada dos recursos ornamentais na música. Sobretudo, será esse tango já alisado que terá como contexto privilegiado os bailes. A pista de baile, contudo, terá seus próprios códigos. A convenção estabelece que se mova no sentido anti-horário para evitar que os casais se esbarrem, mas a disposição das mesas e cadeiras ao redor da pista fará que em suas bordas rodeiem os homens em busca de seus pares e que no meio fiquem aqueles casais que querem se confundir e não serem vistos (FERRARI, 2011, p.81; PUJOL, 2011, p.184).

¹⁰³ Maple: referência ao arquiteto que costumava utilizar esse piso de madeira, configurando-se em um estilo e em padrão de qualidade.

¹⁰⁴ *A media luz* (1925). Letra de Carlos César Lenzi; música de Edgardo Donato. (ROMANO, 2000, p.82, tradução nossa).

Há toda uma excitação de ambas as partes para saber o que vai ocorrer: se a noite vai ser de êxito ou de fracasso. Cruzam-se os olhares. Os que chegam podem atrair a admiração ou o repúdio por se saber dançar bem e para isso concorrem variáveis como a qualidade do piso, a disposição das mesas, a quantidade e diversidade de pessoas, a constância dos frequentadores. Desde os luxuosos cabarés do início do século XX até as mais despojadas milongas das últimas décadas, cada detalhe contribui para que as expectativas aumentem ou declinem na medida em que cada baile está implícito um ambiente de tensão gerado pelos jogos de sedução que se colocam em prática. A função do baile tem sido essa ao menos desde a Europa medieval até as *raves* atuais: criar um espaço de legitimação na aproximação dos corpos para além dos limites habituais estabelecidos pelos padrões culturais que exigem certo distanciamento. Não se compreenderá os códigos das milongas atuais e, em boa medida, o espaço semiótico do tango, se não se entender a atmosfera em que esses códigos foram gestados e que remetem sempre a um mesmo contexto: ao momento que corresponde aos anos de glória do baile de tango e de prosperidade econômica argentina. Resulta dessa insistente busca por esse algo perdido, parte do sentido do próprio tango.

A meia luz, a paciência da espera, a disciplina em seguir os códigos estabelecidos e certa aversão à novidade. O diálogo permanente com o bairro, com a cidade, com o espaço público onde todos se misturam. A suntuosidade dos edifícios e, ao mesmo tempo, a cultura despojada e rude dos pampas. Todos esses aspectos, que parecem muito distantes do contexto rítmico do tango, estão presentes no seu espaço semiótico a partir do acionamento de certos componentes de sentido da memória. Jamais a iluminação excessiva de certas vitrines, dos supermercados e das farmácias que procuram desesperadamente tornar visíveis seus produtos, pode sobrepor-se ao jogo de luz e sombras dos cafés, dos restaurantes e das milongas, em que o encontro com o outro e consigo mesmo não deve ter pressa. Por mais que a cidade cresça e exponha as fraturas de suas assimetrias sociais, ainda persistem nesses locais os vestígios de uma época em que o tango e a cidade compartilhavam de um mesmo espaço semiótico. Nas milongas, a escuta supera a fala compulsiva que deve ser evitada se quiser superar a solidão. O baile aciona sistemas de signos não verbais em que os casais podem estabelecer uma comunicação que não se encontra necessariamente sujeita aos recursos da fala, mas, sobretudo, da escuta mútua na promoção de um diálogo mudo, cujo texto que resulta é um terceiro que já não pertence a nenhum dos dois, mas ao domínio da própria dança. Trata-se de um elemento diferencial do tango. Os bailes sempre representaram uma oportunidade de conversa entre os casais, facilitada pela proximidade física. No entanto, no caso do tango,

quando se dança, deve-se calar. Não há cochichos ao pé do ouvido; a comunicação não passa pela palavra, mas pela tensão entre os corpos e a consequente resolução na sincronia rítmica dos movimentos.

Se a dança é esse texto, o lugar de sua escritura é o baile, o lugar do encontro em que o imprevisto é sempre desejável. O baile é talvez o único espaço, legitimado por suas próprias regras, em que a barreira cultural da proximidade pode ser ultrapassada sem que provoque constrangimento entre pares que não se constituem necessariamente em casais. E a milonga, o baile de tango, produz seus próprios códigos de conduta. Para se convidar, o *caballero* [cavalheiro] pode sugerir sua intenção com um leve movimento com a cabeça [*cabeceo*], com um olhar ou uma piscadela, pois uma solicitação verbal é um recurso a ser evitado pelos *tangueros* mais tradicionais na medida em que exige uma aproximação mais direta e que uma recusa pode significar um humilhante retorno ao lugar de onde se partiu, sujeitando-se a ser objeto de comentários no seu trajeto de volta por entre mesas e cadeiras. Por seu turno, a recusa pode ser feita pela mulher, alegando estar comprometida – com a próxima dança, com alguém? – ou afirmando categoricamente – *não danço!* –, o que significa também um risco se ela vier posteriormente a dançar com outro, podendo inclusive levar a brigas e discussões. Portanto, estar sujeito a compartilhar desse intercambio de olhares é uma das regras do jogo. (FERRARI, 2011, p.81; PUJOL, 2011, p.183).

Atenção e solicitude são esperados do *caballero*. “Alguns dançarinos têm a delicadeza de tomar a mão direita da companheira com um pano – impecavelmente branco –, para que a transpiração não incomode à dama.” (PUJOL, 2011, p. 183, tradução nossa). Nos clubes de bairro, ou no interior, onde a moral é mais zelosa, os códigos são mais estritos e as figuras mais arrojadas devem ser evitadas: “Comporte-se, homem” pode ser uma das advertências mais recorrentes. De todo modo, o estilo mais *compadrito*, que inclui um paradoxal distanciamento no convite (o uso do gestual ao invés de uma solicitação verbal) e uma ‘pegada’ mais próxima e forte durante a dança, com direito a cortes e quebradas, passou a ser um recurso menos habitual na medida em que o tango se tornou cada vez mais liso, ou seja, desde os anos de 1940, ou talvez mesmo muito antes (COLLIER, 1993; FERRARI, 2011, p.170; PUJOL, 2011, p.148).

Não apenas a época, mas também os lugares importam para conhecer os códigos de cada milonga. Cada bairro possui suas turmas que impõem as regras locais e o desconhecimento dessas regras pode resultar em conflitos que expõem as fraturas sociais que se observam na divisão espacial da cidade em centro e periferia ou em seus eixos norte-sul,

leste-oeste, na melhor tradição de *West Side Story*. Essa cartografia dos códigos de conduta nos bailes está, portanto, longe de ser uma exclusividade do espaço semiótico do tango e apenas reflete uma forma gregária de viver em que a defesa da linguagem confunde-se com a defesa do território, o que denota uma perfeita sincronia dos bailes com o seu tempo a despeito de suas especificidades rítmicas. Não bastasse o próprio ritmo atravessar mais de um século, o que de alguma maneira surpreende nas milongas atuais é sua insistência em sobreviver, mantendo ainda muitos desses traços distintivos de cerca de setenta anos atrás. Ainda que não se constitua mais em um fenômeno massivo, a permanência da milonga tem sido assegurada pela renovação a partir de um público jovem que, tal como o próprio tango, não se submete ao espírito do tempo. Os trajes podem não ser mais tão elegantes e inclusive costumam ser bem casuais entre os mais jovens, mas a atmosfera das milongas ainda guarda muito da memória e dos códigos de cerca de setenta anos atrás. O convite para se dançar hoje é bem mais informal, mas há sempre um ritual a ser cumprido. Uma breve conversa sempre antecede os primeiros passos, seja para ‘quebrar o gelo’ ou para se ajustar ao compasso. Usualmente dançam-se seguidamente três músicas, após as quais se impõe um breve intervalo em que se aproveita para continuar a conversa, descansar ou trocar de par.

A constatação de que muitos hoje possam vir acompanhados a uma milonga, ainda que verdadeira, não parece atingir o cerne das mudanças nos paradigmas do baile que ainda permanece como um espaço em que o jogo da sedução está implícito. Os câmbios que têm ocorrido são antes morais e aplicáveis a outros gêneros musicais em que se dança também abraçado, desconstruindo padrões culturais em que o homem assume a posição ativa no cortejo ou em que se pressupõe como imperativo a distinção entre sexos na formação do casal¹⁰⁵. Essas transformações, que se colocam em curso partir do rock nos anos de 1950 e assim sucessivamente com a *dance music* nos anos de 1970 e a música eletrônica nos anos de 1990, vão afetar a rigidez dos códigos, propondo um novo padrão rítmico e de socialização,

¹⁰⁵ De um modo geral, esse imperativo sempre pode ser refutado em situações em que se constata a falta de homens para dançar junto, privilégio concedido às mulheres por supostamente não comprometer tanto sua sexualidade, ou ainda, no já mencionado caso dos homens que bailavam tango para treinar ou pela suposta falta de mulheres. No caso da desconstrução dos padrões morais, o baile de tango segue a tendência observada em outros contextos. Nas milongas destinadas a um público mais jovem, é comum que a mulher não se contente com uma função passiva de espera para ser convidada a dançar, podendo tomar a iniciativa do convite, enquanto para os casais do mesmo sexo há milongas específicas – como *La Marshall* – em que quaisquer combinações de gêneros são possíveis estabelecer. Talvez, nesse caso, o tango venha a ser uma exceção na medida em que não parece ser usual que uma dança tradicional e popular pudesse vir a ser apropriada por um público homossexual. Embora haja muita resistência dos *milongueros* mais tradicionais, que veem no *tango queer* um sinal de destruição do tango, nota-se, em contrapartida, uma tolerância significativa da sociedade que tem se mostrado condizente com as posições morais de vanguarda que os governos da Argentina e do Uruguai têm adotado na condução de certas políticas públicas que incluem não apenas as relacionadas à diversidade sexual como também à admissão da chamada ‘morte digna’ e da liberalização do consumo de certas drogas antes consideradas ilícitas.

que leva o tango a um declínio como prática de dança¹⁰⁶. Durante o século XX, jamais se deixou de dançar, apenas os códigos foram se modificando rapidamente. A igualdade entre os gêneros foi se instalando e o corpo foi se libertando do compromisso com o outro para produzir sua própria coreografia, afetando tanto os códigos da dança como do baile.

O tango, portanto, foi afetado em dois flancos. O das representações sociais, que conferem ao gênero masculino um papel ativo na manipulação dos códigos do baile, e o da configuração condutor-conduzido, imanente ao tango porquanto se dance abraçado. Este é certamente o acometimento mais significativo na medida em que compromete sua função estrutural e não apenas as representações de gênero sexual que não precisam necessariamente lhe acompanhar. Neste caso, a desvinculação entre a função condutor-conduzido com suas representações de gênero talvez possam contribuir para desfazer a imagem sexista e machista do tango, embora sua função estrutural sempre vá exigir certa tensão dialética entre papéis que se complementem e, como tal, uma disciplina do corpo para seguir regras sem as quais o tango não pode ser dançado. O obstáculo consiste, portanto, em superar o estigma de que dançar abraçado seja ‘coisa de velhos’ e vergonhoso, e não em resgatar as representações de um contexto social que se tornou efetivamente ultrapassado.

Há quem entenda que o baile, ou mais propriamente, a milonga tenha sido a peça de resistência do tango em sua fase de declínio¹⁰⁷, entre os anos de 1960 e 1980. Por outro lado, são muitos os que também dizem que teria sido o sucesso do espetáculo teatral *Tango Argentino*¹⁰⁸, estreado em Paris, em 1982, e que seguiu carreira na Broadway, que teria feito ressurgir o interesse mundial – e, logo após, portenho – pelo tango. Todos esses argumentos esquecem-se de que nesse período o *nuevo tango* de Astor Piazzolla possibilitava que a linguagem do tango evoluísse – e, em alguma medida, sobrevivesse – musicalmente, além de

¹⁰⁶ O declínio do tango como prática de baile também poderia ser mensurado desde o início dos anos de 1950. Enquanto os jovens das classes médias foram se aproximando do jazz e do rock, o gosto mais popular foi se movendo para os ritmos folclóricos. “Nos carnavais de 1946, o jornal *El Mundo* incluía 36 páginas com avisos publicitários. Eram tempo nos quais cada orquestra contava com seus próprios ‘fãs’ que seguiam aos ídolos até aos bairros mais distantes da Capital. [...] Em 1952, o ano da morte de Evita, os anúncios dos bailes de carnaval no mesmo jornal *El Mundo* chegam apenas a cinco páginas. [...] As fronteiras haviam mudado de lugar e sua trilha sonora não eram as milongas dos malvados [*malevos*] senão as zambas, as *chacareras* e os chamamés dos ‘retirantes’ [*cabecitas negras*]”. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.151-152, tradução nossa).

¹⁰⁷ Na defesa deste argumento, encontram-se, por exemplo, Lúcia Ferrari (2011, p.177, tradução nossa), quando afirma que “O ressurgimento do tango a partir de 1985 se deveu estritamente ao baile. Não surgiu na música, na canção ou em sua interpretação”; e Xavier Febrés (2008, p.211, tradução nossa), quando enfatiza que “Os dançarinos de tango têm sido o único público do tango com peso suficiente de sustentar tudo o mais”.

¹⁰⁸ *Tango Argentino* reuniu alguns dos melhores profissionais da época, como o Sexteto Mayor, o cantor Roberto Goyeneche, e os bailarinos Copes e Virulazo. Com relação à data, há registros que falam em 1982, outros em 1983 e 1984, não deixando claro se se referem à estreia em Paris e/ ou na Broadway.

percorrer o mundo, divulgando-o para um público mais amplo que os tradicionais *tangueros* de Buenos Aires. Esse ocultamento do fato de que o tango tenha sofrido sua mais significativa renovação justamente no período em que se lhe atribui seu maior declínio, expõe uma fratura jamais recuperada no espaço semiótico do tango que reflete a cisão entre os sistemas da dança e da música. Os detratores do *nuevo tango*, explicitam uma visão endogâmica da cultura do tango, buscando as razões do declínio do baile na música ‘mais séria’ e supostamente pouco – ou nada – dançável de Piazzolla e não em fatores externos ao próprio contexto do tango. Piazzolla, que viera do tango, ter-lhe-ia traído ao imprimir uma mudança suficientemente radical em sua linguagem ao ponto de torná-la estrangeira ao seu contexto. A acusação é de blasfêmia. Blasfêmia contra o espaço sagrado do tango, embora tenha sido ele quem mais tivesse contribuído para investi-lo de uma aura transcendente. De fato, Astor Piazzolla, mais do que ninguém, irá procurar fazer do tango uma ‘coisa séria’, produzindo uma linguagem musical livre das representações sociais que advêm da dança e das letras das canções, e valendo-se do uso de uma complexidade harmônica que a aproxima da composição erudita. Ele continua e aprofunda o caminho aberto ao menos desde De Caro nos anos de 1920 – ou mesmo antes com Fresedo e Cobián – quando proferia e profetizava: “O tango também é música”. De todo modo, a acusação de blasfêmia por parte dos mais conservadores é improcedente mesmo quando observada desde sua lógica interna, pois a própria liturgia *tanguera* apregoa que o tango não se resume a uma dança qualquer que se esgota no mero entretenimento, mas que, embora popular, é profunda como nenhuma outra.

O novelista e crítico literário Waldo Frank (SÁBATO, 2005, p.36, tradução nossa) teria dito que o tango talvez seja a “dança popular mais profunda do mundo”, uma “[...] expressão estética e popular do sentimento trágico da vida [...]”. As próprias palavras de Ernesto Sábato não seriam menos convincentes que as de Frank ao associar a dança do tango ao espírito introspectivo do argentino:

Este homem tem pavor ao ridículo e suas provocações [*compadradas*] nascem em boa medida de sua insegurança e de sua angústia de que a opinião dos outros possa ser desfavorável ou ambígua. Suas reações têm muito da histérica violência de alguns tímidos. [...] Tem, em suma, esse descontentamento, esse mal humor, essa vaga aspereza, essa indefinida e latente bronca contra tudo e contra todos que é quase a quintessência do argentino médio. Tudo isso faz do tango uma dança introvertida e até introspectiva: um pensamento triste que se dança. (SÁBATO, 2005, p.19, tradução nossa).

Ainda que a análise de Sábato não expresse a verdade – e como poderia? –, a proposição de uma música e de uma dança séria não deixará de produzir uma marca indelével ao tango que será compartilhada por muitos. Divertir-se é uma ofensa que apenas poderia ser

proferida por um estrangeiro em sua ignorância acerca dos códigos secretos do tango. O tango expressa antes uma religião com sua própria liturgia do que um entretenimento, frouxo em seu comprometimento com preceitos éticos ou até mesmo estéticos.

Somente um gringo pode fazer o papel de ridículo [*payasada*] de aproveitar o tango para conversar ou divertir-se. [...] Um napolitano que dança a tarantela o faz para se divertir; o portenho que dança o tango o faz para meditar sobre sua sorte (que geralmente é miserável [*grela*]) ou para ruminar maus pensamentos sobre a estrutura geral da existência humana. O alemão que, saciado de cerveja, rodopia com a música do Tirol, ri e candidamente se diverte; o portenho não ri nem se diverte e, quando sorri de soslaio, esse gesto caricato distingue-se da risada do alemão como um tedioso pessimista de um professor de ginástica. (SÁBATO, 2005, p.19, 20-21, tradução nossa).

Se a dança arregimenta o signo do popular e do primitivo, então o tango é um paradoxo, pois aqui essas categorias veem-se completamente subvertidas pela seriedade com que um portenho encara seu ‘entretenimento’ como um “valor de culto” – e não de exposição – (BENJAMIN, 1994) que eleva o baile à condição de objeto artístico ao mesmo tempo em que sujeita a soberba do espírito alemão à condição de primitivo. Colocada nesses termos, não há qualquer vestígio de entretenimento nessa dança que não possa livrar a música de Astor Piazzolla da acusação de blasfêmia contra o tango. Ambas se veem como expressões artísticas e pretensamente sérias. Assim como Borges, poder-se-ia colocar, nesse caso, Sábato entre parênteses, mas muito menos aqui é o caso dele constituir-se em exceção. Não apenas entre os velhos *tangueros*, mas também entre os jovens, as milongas guardam ainda hoje a aura de um espaço sagrado em que se impõe a seriedade e o respeito às convenções. Agora, a função e a improvisação dos pares na execução da dança transcendem os próprios corpos. O ritmo da máquina comunicacional *tanguera* move-se dos pés à cabeça. Dançar abraçado não é mais um jogo, cujos objetivos sexuais levariam a funções definidas, nem um conjunto de códigos que segue padrões culturais que se tornariam anacrônicos, mas um ritual de comunicação extemporâneo cuja linguagem cifrada exige uma nova senha para ser interpretado.

3.5 – DOS PÉS À CABEÇA

“Tenho uma ilusão: que minha obra se escute em 2020. E em 3000 também.” (GORIN, 1998, p.15, tradução nossa). Parte do sonho de Astor Piazzolla parece estar se concretizando: sua música ainda é escutada em 2013, mesmo fora do contexto rio-platense. Sobretudo, sua obra representou uma mudança estética e o marco de um novo paradigma

ainda não superado na evolução musical do tango, em que pese o fato de que contra sua música, tanto contra ele, tenha sido acionada a contrassenha: “*Isso não é tango!*”.

A ruptura da música de Piazzolla não representa necessariamente um “fator explosivo” (LOTMAN) no sistema-tango na medida em que integra um processo contínuo que se coloca em curso desde a estruturação das orquestras típicas, ainda na década de 1910, e prossegue com a chamada linhagem evolucionista, sendo, neste sentido, razoavelmente previsível. No entanto, na medida em que carrega um índice de intraduzibilidade que se torna explícito no disparo da contrassenha: “*isso não é tango!*”, pode ser considerado explosivo, além de corroborar a hipótese de que o estrangeiro na comunicação é um elemento preliminarmente interpretado como hostil pelo sistema, mas que, uma vez traduzido, gera um sentido novo capaz de modelizar sua linguagem. Se o *bandoneón* representara uma mudança no andamento do ritmo do tango, tornando-o mais lento e, ao mesmo tempo, mais lamuriendo pela imposição de seu timbre, o *nuevo tango* de Piazzolla introduzirá uma ornamentação mais intensa com um maior aproveitamento de seus recursos, além de deslocamentos na métrica do compasso com o uso de contratempos, e de fugas, alterando o estilo musical que se torna então mais polifônico e adquire inclusive ares sinfônicos. Esses elementos estrangeiros ao tango daquele momento, ainda que promovam uma mudança na linguagem, mostram também que as fronteiras entre os sistemas de cultura tendem a não ser tão permeáveis quanto parecem, criando resistências difíceis de serem transpostas quando um dado sistema, como o do tango, entende que essa nova linguagem possa provocar uma erosão no caráter delimitado do seu espaço semiótico. Essa “consciência da própria especificidade” é forjada pela memória do próprio sistema, “acentuando o caráter absoluto da linha”, ou seja, impossibilitando que novas informações sejam traduzidas a partir da fronteira entre o próprio e o estrangeiro. Então, um dispositivo de fechamento estrutural é acionado pela memória para que cumpra sua função reguladora de economia do sistema diante da suspeita de que uma mudança súbita e inesperada nos padrões de compreensão da realidade cause um colapso, coagindo “[...] as operações cognitivas a uma reorganização interna dos seus estratos semióticos para que a tradução seja possível, fato que não ocorreria na mesma proporção em uma mudança gradual de padrões”, conforme dito preliminarmente. Nesses casos, o acionamento de uma contrassenha é eminente e sempre se produz por certo padrão de enunciado: “*isso não é isto!*”. O enunciado reproduz o temor de que as bases ontológicas do espaço semiótico sejam afetadas por uma mudança abrupta em seu sentido. São as temidas forças que vêm de fora para se apropriar de um novo sentido que são entendidas como hostis à integridade do sistema

que se depara então com o dilema de fechar suas fronteiras, buscando se preservar – ainda que aumentando a probabilidade de perecer pela falta de comunicação e, portanto, de sentido –, ou de abrir-se ao novo, produzindo semioses que venham a garantir a renovação do sistema.

“*Maestro, agora que terminou o concerto, por que não toca um tango?*”, recorda-se Piazzolla de ter ouvido de “[...] um tipo com cara de marmota” na província de Buenos Aires nos anos de 1960, e assim ainda escutaria inúmeras outras vezes: “*Maestro, toque um tango*”, como uma provocação à qual retrucaria dizendo: “Eu fiz uma revolução no tango, rompi com velhos modelos, e por isso me atacaram e tive que me defender dizendo às vezes mais do que devia. Deixava-me mal essa perseguição porque se há algo que ninguém pode negar é minha origem: o tango corre nas minhas veias [*tengo el tango marcado en el orillo*].” (GORIN, 1998, p.33, tradução nossa). Que o que ele faça é o tango, ele próprio terá dúvidas ao longo de sua vida. Cansado em fazer uma ‘cruzada’ pela renovação do tango, no início dos anos de 1970, na sua transição da formação instrumental de quinteto para um inédito e inusitado noneto, e deste para um novo quinteto, Piazzolla grava discos na Argentina que levam o nome de *Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires*. Na Itália, em 1974, por ocasião de *Libertango*, o vocábulo ‘tango’ volta então a constar em sua música, embora, em uma entrevista à revista argentina, *Expreso Imaginario*¹⁰⁹, em 1976, viria dizer que:

“No exterior me veem como um músico latino-americano. Eu não tenho nada a ver com o tango. Eu faço música da Buenos Aires de hoje. Aqui não há gaúchos na rua, nem avestruzes, nem *cuchilleros* nas esquinas.” [...] “A música de vanguarda é a que pode mesclar Bartók, Schönberg [sic] e música popular. O que fazem Chick Corea, Weather Report, Emerson, Lake & Palmer, o que faz Miles Davis, é isso que me interessa”. (FISCHERMAN, 2009, p.346-347, tradução nossa).

É sintomática a negação do tango por tudo que significa em termos de um universo semiótico que se mostra cada vez mais ultrapassado. Neste caso, livrar-se do tango é libertar-se de todas as representações que ele traz consigo que já não traduzem mais o contexto em que foram produzidas. Que sentido faria traduzir uma vez mais o gaúcho e o *compadrito*, figuras arcaicas que Borges insistia em ainda ver como atuais, porque imanentes ao tango, quando Buenos Aires adquiria ares modernos?

O que parecia seguro é que Piazzolla pretendia fazer uma mescla do moderno e do erudito com o jazz e com o então emergente rock progressivo – no qual o uso do sintetizador

¹⁰⁹ Segundo Fischerman e Gilbert (2009, p.346, tradução nossa), *Expreso Imaginario* era uma revista argentina voltada ao “[...] público de rock mais culto (ou mais pretensioso) e cosmopolita [...]” e, portanto, mais aberto à inclusão de nomes como King Crimson, Gentle Giant e até mesmo de Astor Piazzolla que poderia se encaixar ao perfil editorial. No caso, a entrevista concedida por Piazzolla para Pipo Lernoud teria ocorrido em 1975 e incluída na primeira edição da revista, em agosto de 1976.

emprestava ares do *bandoneón* – sem se esquecer dos elementos mais propriamente territoriais contidos na música popular que, no caso, é evidente na concepção de uma ‘música popular contemporânea da cidade de Buenos Aires’. Parecia seguro, mas nem tanto. Em 1977, quando realizava uma turnê pela Europa que incluía apresentações no *Olympia* de Paris, os franceses – e como poderiam deixar de sê-los?! – teriam se incomodado com aquela formação instrumental nada acústica, quase roqueira, que incluía bateria, guitarra e baixo elétrico, e sintetizador, reclamando pelo autêntico, original e explosivo tango de Piazzolla, o que lhe teria levado a dizer: “Pensei sobre isso e me disse: essa gente tem razão. Eu sou Piazzolla, minha música tem a ver com o tango. O que eu tenho a ver com a fusão jazz-rock?” (GORIN, 1998, p.82, tradução nossa). Além de sua possível incerteza – que talvez fosse de todos – sobre que estilo de música realmente fazia – ou que queria fazer – como consequência das constantes mudanças sonoras que eram reflexos das diversas formações instrumentais que conduzia (de quintetos a nonetos), a idiossincrasia de Piazzolla pode ser explicada por um jogo de sentido que se colocava à margem da qualidade e da diversidade do material sonoro produzido, situando-se na necessidade de conciliar o sentido de sua música com o contexto de seu lugar de escuta. Piazzolla diria, dois anos antes de morrer, em 1990:

Distante do meu país, não me perguntavam se eu fazia tango. Minha música podia-se gostar ou não, mas sempre foi respeitada. Na Argentina, acredito ter alcançado esse objetivo nos últimos anos, ainda que reste por aí algum piadista [*chistoso*] que me grite: “Toque um tango, maestro”. Devem ser os penúltimos ouvintes daqueles que me criticaram durante décadas. Tive que me defender, lutar, discutir, mas também confesso que me diverti. Sem se dar conta, eles me ajudaram a forjar a fama de Astor Piazzolla. (GORIN, 1998, p.16, tradução nossa).

Poder-se-ia dizer que, na Europa e nos Estados Unidos, Piazzolla aparecia como um artista latino-americano reconhecido pela excelência de sua música que, para eles, não poderia ser outra coisa que não tango¹¹⁰, e, diante de seu público, para que seu estilo não se confundisse com as representações anacrônicas que o signo do tango não cessava de reproduzir – e provavelmente também pela contrassenha que lhe era enunciada –, era *Música Popular Contemporânea de la Ciudad de Buenos Aires*. Mas o que significa essa dupla face de uma mesma música? A ruptura que Piazzolla processara ao tango teria sido tamanha que impunha um novo signo? O caráter até certo ponto explosivo de sua música não teria

¹¹⁰ Levando-se em consideração a citação anterior, parece contraditório afirmar que, na Europa e nos Estados Unidos, a música de Piazzolla “não poderia ser outra coisa que não tango”. Dados coletados em pesquisa, inclusive em entrevista pessoal com o *bandoneonista* Mariano González Calo que costuma fazer apresentações pela Europa com seu grupo de tango *Astillero*, parecem confirmar que ainda hoje os europeus efetivamente não demonstram preocupação com a necessidade de definir um gênero musical a partir do que ouvem. Não se sabe, contudo, se isso se deve ao fato deles demonstrarem maior grau de tolerância que os argentinos à diversidade de linguagens dentro de um mesmo gênero; por não se importarem em rotular a música segundo gêneros; ou ainda, por considerarem como gênero não o tango, mas qualquer música latino-americana.

produzido o efeito desejado de renovar o espaço semiótico do tango, mas marcado o seu fim e criado um novo espaço a partir do signo comum que a cidade de Buenos Aires encarnava?

As respostas não são fáceis, nem únicas e sequer definitivas. Que o espaço semiótico do tango assuma um sentido quando observado a partir da Europa ou dos Estados Unidos, e outro quando visto desde Buenos Aires ou Montevideú, em nada o descredencia. A mobilidade semântica permite que um mesmo texto de cultura possa fornecer informações diferentes segundo distintos ‘consumidores’, mas não ao ponto corromper seus códigos ou mesmo dissolver sua base ontológica. Um dos aspectos mais notáveis da análise semiótica nesse processo de transfiguração do tango na passagem que a música de Astor Piazzolla propicia é que a cidade de Buenos Aires corra o risco de ostentar maior valor semiótico que o próprio tango ao tornar-se o elemento comum presente nas diversas formas que o espaço semiótico do ‘tango’ (aqui forçosamente entre aspas) assume no seu eixo diacrônico.

A pertinência da ironia do músico Diego Schissi (GASIÓ, 2011b, p.4311, tradução nossa) aponta para uma saída, quando diz que: “[...] se a capa do disco diz *tango*, será escutado como *tango*”. Sua frase relembra Pirandello: *Così è (se vi pare)* [Assim é se lhe parece]. Mas, Schissi logo corrige essa fenomenologia ligeira e apressada, recuperando o peso da sobriedade ontológica: “Não digo que seja tango ou será aceito como tango, mas ao menos terá uma chance de existir e de resistir à poda”. A poda a que se refere é ao tempo que exerce sobre todas as coisas: “Poda que apenas deve fazer esse jardineiro que é o Tempo, que jamais se equivoca”. Ouvindo-se hoje em perspectiva a música de Piazzolla – ao menos parte de suas obras – parece indubitavelmente tango, tendo sendo inclusive apropriada como signo sonoro de Buenos Aires por vinhetas publicitárias. No entanto, em sua época, a vanguarda que Piazzolla representou não foi entendida como uma evolução, mas como sua morte. Mesmo em 1986, Enrique Cadícamo (tradução nossa) viria ainda a dizer sobre a *Vanguardia*: “Hoje pode haver compositores e autores de música, mas não de tango. O tango seria então outra coisa, outra manifestação atual. Seria canção de Buenos Aires, ou sei lá o que. Que lhe deem outro título”. Para Cadícamo, o tango já teria acabado nos anos de 1960, o que se pode é revivê-lo na reprodução de sua memória.

Essa percepção de que a linguagem do tango teria ultrapassado a linha divisória que separa o tango de outras formas musicais, é ainda mais evidente na música de Eduardo Rovira, cujo experimentalismo não se reduziu à inclusão de contrapontos e fugas e às influências mais clássicas e jazzísticas de Piazzolla, mas também à antecipação de uma música dodecafônica, ou mesmo eletrônica como em obras *Azul y Yo* e *Sónico* em que se

utilizava da distorção do pedal *wah-wah* acoplado ao *bandoneón* produzindo um efeito de distorção e ressonância semelhante, por exemplo, a obras como *Electric Counter Point* do minimalista Steve Reich ou mesmo a certa sonoridade da banda inglesa *The Durutti Column*. Ainda que as semelhanças sejam sutis, Rovira já antecipava em ao menos vinte anos uma sonoridade que poderia ter ainda conduzido ao tango a outras dimensões que só agora têm sido exploradas pelo tango eletrônico de *Bajofondo*¹¹¹ a partir da produção de musical de Gustavo Santaolalla. Impossibilitado de expandir seus horizontes musicais fora do conservador ambiente do tango argentino, Rovira mergulhou num ostracismo do qual apenas agora parece ressurgir com a tradução de suas obras pelo tango eletrônico e pelo paulatino interesse por suas partituras por músicos, principalmente estrangeiros. No entanto, Piazzolla teve um destino muito diverso. Perseverança, oportunidade e acaso possibilitaram que o tango tivesse outro destino. Dizia Piazzolla nas notas de *Tango Moderno* por ocasião da formação do *Octeto Buenos Aires*, em 1957:

Era necessária tirar o tango dessa monotonia que o envolvia, tanto harmônica como melódica, rítmica e estética. Foi um impulso irresistível o de elevá-lo musicalmente e dar-lhe outras formas de exibição aos instrumentos. Em outras palavras, conseguir que o tango entusiasme e não canse ao executante nem ao ouvinte, sem que deixe de ser tango, e que seja, mais do que nunca música. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.139, tradução nossa).

Passado mais de meio século, parece que a cruzada de Piazzolla vingou e o tempo como juiz emitiu sua sentença. Sua música, se ainda não é aceita como tango por muitos portenhos, é reconhecida como tal pela segunda geração que lhe sucedeu. De fato, essa polêmica apenas se encontra presente entre alguns poucos velhos *tangueros* de outrora que, mais atentos ao caráter dançante que se possa extrair de uma milonga, ainda o acusam de ter subtraído ritmo ao tango. A geração atual, eminentemente composta por inúmeros jovens músicos e intérpretes, invariavelmente incluem as obras de Piazzolla em seu repertório a partir de novos arranjos e em meio a novas composições. Ao contrário, o *nuevo tango*, mais que uma referência para todo contexto de produção musical contemporânea, representa um paradigma difícil de ser transposto pelas gerações atuais. Se há um problema com o tango de Piazzolla é que – como De Caro – pretendia ser antes de tudo música, e, depois, como se isso não bastasse, uma ‘música séria’, rompendo com os cânones do que se entendia como popular, e não se dobrando à imposição de um ritmo mais dançável ou a uma estrutura

¹¹¹ *Bajofondo Tango Club* é um grupo de tango eletrônico constituído de músicos uruguaios e argentinos que tem *sampleado* alguns trechos de músicas de Rovira na composição de músicas próprias, como ocorrera em *Que lo paren* que foi convertido em *No pregunto cuantos son*. Segundo Beatriz Serna, em entrevista pessoal, a mais recente produção do grupo *Presente* (2013) teria se utilizado do *sample* em várias músicas de Rovira.

melódica que comportasse a figura do cantor¹¹². Piazzolla queria ser um músico sério. Por ‘sério’, entenda-se aquele músico que não faz (ou procura não fazer) concessões ao mercado, às prescrições das gravadoras, às demandas do gosto popular, e que busca, acima de tudo, um conhecimento técnico da estrutura musical. “Sou um homem de tango, mas minha música faz pensar os que amam o tango e aos que querem a boa música.” (GORIN, 1998, p.15, tradução nossa). Pablo Ziegler (GASIÓ, 2011a, p.3804, tradução nossa), que tocou junto com Piazzolla, confirma que “[...] foi ele que fez a mudança harmônica e estilística e colocou o tango na sala de concertos. Até este momento todos os diretores de orquestra [...] compunham para o cantor e através do cantor, para o baile, porque o grande êxito deles estava em que eram orquestras de baile”. Há que servir alguém: a deus, ao diabo, ou a ambos.

Pode-se dizer que, hoje, uma nova geração do tango, que inclui nomes como os *bandoneonistas* Pablo Mainetti e Horacio Romo, e do pianista Diego Schissi, não concebe o tango senão como essencialmente música para escutar ainda que lhes falte uma audiência suficientemente educada para lotar as salas de concerto, mesmo em cidades como Buenos Aires que, a despeito de uma formação mais erudita para os padrões sul-americanos, padece dos efeitos de uma cultura pop que se mostra bastante hegemônica e que não comporta o espírito disciplinado de escuta que exige um controle dos demais sentidos. Horacio Romo (GASIÓ, 2011a, p.4019) assim o confirma: “Prefiro tocar em concertos. Não me agrada tocar para gente que dança. [...] O músico prefere que o escutem, e a maior felicidade é tocar em Buenos Aires”. A consideração pode ser verdadeira, mas esses músicos pagam um alto preço por ainda quererem executar uma música mais séria que, por sua maior complexidade e pelo incômodo que muitas vezes causam aos ouvidos mais apressados, não contam com uma audiência que os escute e que, em última instância os sustente.

Esse tango instrumental, apesar de viver uma nova movida em Buenos Aires com o interesse crescente dos jovens por fazer uma escola de música e de recuperá-lo dos signos ultrapassados, ainda se ressentia fortemente de uma audiência que lhe preste atenção diante da presença ostensiva do pop seja com sotaque em inglês ou latino. Ressente-se de um público que prescindia do aparato cênico, dos recursos visuais que complementem os sentidos da

¹¹² Com efeito, a rigor, Piazzolla não rompeu nem com a dança nem com a canção. Em sua diversidade musical, o *nuevo tango* tanto permite que se dance segundo os mesmos códigos do tango de outrora como seja traduzido para uma linguagem mais contemporânea da dança, assim como comporta vários tangos cantados, tendo Piazzolla inclusive composto a opereta *María de Buenos Aires*. Entre seus tangos cantados, a parceria com o poeta Horacio Ferrer foi extremamente profícua, gerando alguns sucessos populares como *Balada para un loco* e *Chiquilín de Bachín*. Apesar das rugas entre ambos, também musicou os poemas de Jorge Luis Borges na gravação do disco *El tango* – que contou com a participação da voz de Edmundo Rivera – além de ter gravado inúmeras músicas com a participação de cantores como do ‘Polaco’ Roberto Goyeneche.

audição para estabelecer uma comunicação eficaz. Nesse sentido é que o cantor e a dança são também requisitados a preencher uma espécie de vazio que a música instrumental não consegue ser mais capaz de suprir. É preciso resgatar um pouco do efeito de entretenimento que a ópera causava nas salas de teatro até o século XIX e dos shows de rock do século XX. O cantor não empresta apenas sua voz para que os ouvidos possam se entreter, mas sua figura, sua presença cênica que atrai os olhares da plateia para que possam acompanhar seus gestos e sua aparência física, estímulo que se diferencia da massa sonora que é produzida pelo conjunto de instrumentos de uma orquestra que não consegue produzir o mesmo efeito de convergência da atenção quando apresenta um solo. O cantor não fornece apenas uma voz, mas uma letra, uma narrativa para que o ouvinte possa seguir ou mesmo acompanhar em uníssono. Fornece também seu encanto pessoal que se completa com seus trajes que despertam a admiração ou a crítica que se situam além – ou aquém – de seus recursos vocais. Esse apelo visual que atrai a atenção do público também é complementado pela dança que, a partir do momento que deixou de ser praticada nos bailes com música ao vivo, tornou-se uma atração comum nas apresentações instrumentais de tango pela inclusão de duplas de bailarinos profissionais dançando uma ou outra peça mesmo dentro de um formato como o de concerto. Essa espécie de reminiscência do baile, agora transferida da pista para o palco, acentua os aspectos coreográficos da dança que tanto seduzem aos espectadores e, de certa maneira, esse gesto emerge como uma espécie de concessão ao espetacular da apresentação cênica, como se fosse necessário dar uma trégua aos ouvidos da audiência com a inclusão de alguns bailarinos. Sinal dos tempos, a música seria incomoda, cansa e prescinde de uma dose de entretenimento, de uma distração, assim como os livros precisam de imagens, os textos de *highlights* e gráficos, e as conferências de softwares de apresentação.

Se há algo que pede a música séria é silêncio. Ross (2009, p.34) lembra que já no século XIX, as óperas eram lugares barulhentos: “[...] Mahler, que detestava qualquer ruído externo, pôs para fora os fã-clubes dos cantores e eliminou os aplausos curtos entre os números. O maestro fuzilava com um olhar gélido os espectadores tagarelas e obrigava os atrasados a esperar no saguão”. A respeito desse comportamento, comenta que “O imperador Francisco José, a encarnação da antiga Viena, teria dito: ‘Será que a música é algo assim tão sério? Sempre pensei que ela servisse para deixar as pessoas felizes’”¹¹³. A disciplina da escuta é bem mais severa que a do olhar. Um músico, ou mesmo um professor, pode tolerar uma plateia que não lhe dirija o olhar, mas não suporta que não calem a boca. Uma obra

¹¹³ Cf. CARR, Jonathan. **Mahler**: a biography. Michigan: Overlook, p.95, 1997.

exposta em um museu pode ser observada com a inclusão de certos comentários – ainda que preferencialmente em voz baixa –, pode ser percorrida pelo olhar sob diversos ângulos, afastando-se ou aproximando-se dela, no entanto, nas salas de concerto, onde a escuta faz-se necessária, não só toda palavra deve ser calada, como qualquer movimento corporal deve ser evitado para que não se tire a atenção. Hoje, mesmo em cidades como Buenos Aires ou Montevideú, onde ainda há tempo suficiente para que o silêncio possa ser escutado, onde ainda sobra um pouco de tempo para a *charla* [conversa], ou pode-se sentar-se e tomar um café sem ser incomodado pela pressa, essa disciplina da escuta para a música séria encontra-se confinada apenas em alguns redutos, alguns poucos espaços onde o silêncio da escuta entra em diálogo com a música que fala. Esse silêncio, que evidentemente não é o da indiferença senão da atenção, exige também a proximidade com os músicos¹¹⁴, a pouca luz, a noite e o frio, para que outros estímulos não se interponham nessa epifania. A qualidade da relação semiótica do tango depende do silêncio. Ainda que se possam produzir distintas experiências estéticas a partir de diversos contextos em função da mobilidade semântica, o tango não está moldado para multidões em grandes espetáculos ao ar livre, mas à intimidade de uma comunicação que se processa na proximidade. Nos *boliches*, a proximidade do cantor e dos instrumentistas faz-se necessária para criar intimidade com o público, lembrando as cantinas napolitanas e as tavernas de fado lisboetas. Mesmo quando se pensa no baile, com suas pistas em que se segue seu ritmo dançando, é preciso escutar o outro em seu silêncio, no esboço de seus movimentos, na prévia intenção de seus gestos. Tanto na música, como na dança, o estigma do sério – que jamais se confunde com o lúgubre – acerca-se do tango.

A pretensão por uma música séria estava presente desde os anos de 1920 com a chamada corrente evolucionista e sempre foi combatida quando insinuasse aprofundar uma dicotomia entre os sistemas música e dança. No entanto, a hostilidade a Piazzolla não provém apenas daqueles dançam e que o culpam por fazer uma música séria, mas também daqueles que dirigem as orquestras e condenam uma reforma da linguagem musical. Riscavam o que ele escrevia, diziam que era estranho, que estava errado. Nos anos de 1940, quando Piazzolla começa a fazer arranjos para Aníbal Troilo, este teria lhe dito: “Não garoto [*pibe*], isso não é tango.” (AZZI; COLLIER, 2012, p.178, tradução nossa). Sente-se “incompreendido”, um estrangeiro no tango na medida em que suas harmonias distintas, e acordes inusitados não

¹¹⁴ Em Buenos Aires, a maioria das apresentações de tango envolvendo música instrumental ocorre em pequenos cafés, centros culturais ou salas de concerto que não comportam mais que cem pessoas, criando um ambiente de grande intimidade, muito distinto dos grandes teatros e salas de espetáculos. Ainda que essa constatação traduza menos uma opção pela privacidade dos pequenos recintos do que uma realidade do mercado, essa característica possibilita uma apreciação mais intensa do tango em sua forma musical.

eram vistos somente como inadequados, mas intraduzíveis, explosivos à linguagem do tango. Como arranjador propunha novas harmonias, mas “aí começou a guerra”. Guerra, pois, diferentemente de De Caro, e de toda linhagem que o seguiu, o tango não se bifurcou em duas vertentes: mais ou menos dançável, mas o eixo curvou-se, dobrou-se ao ponto de indeterminar-se. Ao contrapor-se ao universo de representações que o tango dançável conduzia, Piazzolla “[...] converte-se não apenas em um músico impopular como Salgán, Osmar Maderna e Eduardo Rovira, senão em um traidor”, um inimigo do tango, a encarnação do mal, expondo as idiossincrasias de uma “[...] sociedade contraditória, moderna e ao mesmo tempo provinciana, conservadora e intensamente ávida por mudanças, bombástica em suas declarações e desmesurada nas visões sobre si mesma, que, ao mesmo tempo, o excluiu e o condenou,” mas que também “[...] o converteu em um de ‘seus orgulhos’, [...] concedendo-lhe privilégios que nem Troilo, nem Juan Carlos Paz, nem Mauricio Kagel nem Horacio Salgán nem Eduardo Falú nem Atahualpa Yupanqui jamais tiveram.” (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.19, tradução nossa).

Para entender essa contraditória sociedade, é preciso notar que a progressiva melhora da qualidade de vida que a Argentina assistia desde a década de 1910 reflete-se e acentua-se nos anos de 1940, principalmente entre a classe média. Concomitantemente a um ensino que se universalizava, a educação musical prosperou também com a perspectiva de intercâmbios com a Europa, como o fizeram Juan C. Cobián, Osvaldo Fresedo, Osvaldo Pugliese, Julio e Francisco de Caro, fazendo que a produção musical não fosse tão intuitiva e que o esforço acadêmico e técnico fosse valorizado. A participação da classe média nesse processo ajudou a legitimar o tango na Argentina que, nas primeiras décadas do século XX, ainda era associado às classes populares e aos seus ‘maus costumes’, mesmo que destes compartilhassem mais ou menos abertamente os *patoters*, os filhos terríveis das elites. Nos anos de 1940, o tango já era um fenômeno das classes médias na Argentina, o que significa que era extremamente popular na medida em que, naquele país, como em parte no Uruguai, a relativa igualdade social já tinha se consolidado em função da prosperidade econômica e dos investimentos em educação. Desde o final do século XIX, por força da massiva imigração, principalmente de italianos e espanhóis, Buenos Aires já poderia ser considerada uma cidade com mais estrangeiros que nativos ou *criollos*, mesclando os signos do gaúcho e do cosmopolita, o latifúndio com o *conventillo*, a tradição e a modernidade. Serão esses estrangeiros, imigrantes, que farão a partir da década de 1910 que a Argentina, ou mais propriamente a Província de Buenos Aires, torne-se uma sociedade estruturada em uma forte classe média, diluindo as

tensões entre os extremos das classes econômicas na aventura do tango (BROEDERS, 2008; CARRETERO, 1999; FEBRÉS, 2008; MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011; PENAS, 1998).

O tango encontra-se, portanto, inexoravelmente associado ao seu contexto social, porque não é apenas um fenômeno de uma, mas de todas as classes, tornando extremamente forte sua vinculação com os aspectos territoriais que farão suas representações confundirem-se com os signos do próprio tango. Nos anos de 1940, enquanto a Europa encontrava na guerra o rastro da destruição, a Argentina vivia uma época de pleno emprego e de prosperidade material, social e cultural. Osvaldo Tarantino (AZZI, 1991, p.150, tradução nossa) relembra esse período da seguinte maneira: “Naquela época, fazendo rádio e oito bailes por mês dava para se viver e viver bem da música. Agora os músicos têm sérios problemas, fazem mil piruetas para viver”. Percepção semelhante tem Atilio Stampone quando diz:

Havia trabalho, havia consumo. Nossa classe média era muito importante, com grande poder aquisitivo. Frequentava os cafés, os cabarés. As rádios foram muito mais importantes do que é hoje a televisão para a música. Não houve nada igual a LR1 Radio El Mundo. [...] Era um luxo trabalhar na rádio *El Mundo* onde aos “sábados de dança” reuniam-se quatro orquestras desde as dezesseis horas até às vinte e escutava-se D’Arienzo, Di Sarli, Pichuco, às vezes estava Piazzolla, às vezes Francini-Pontier, às vezes Pugliese. E depois saíamos para os bailes (AZZI, 1991, p.145, tradução nossa).

O que mais se podia desejar? Havia trabalho, havia diversão, senão evidentemente para todos, para uma expressiva parte da população que se reconhecia na mesma cultura, adequando-se à visão idílica que certos antropólogos fazem das sociedades primitivas, e aos sonhos utópicos de uma sociedade homogênea e economicamente justa. Que essa imagem não corresponda fielmente à realidade pouco importava ao campo do signo, já que as impressões descritas por Stampone correspondem às mesmas que Hollywood produziria para o mundo, o que seria suficiente para os argentinos crerem que seu estilo de vida ajustava-se perfeitamente àquilo que era, mais do que ainda é hoje, o padrão de comportamento e o modelo de cultura ocidental. Romper com o tango, seria romper com esse padrão. Seria romper com o texto e o contexto. Alterar a harmonia do tango, enfiar contrapontos, colocar fugas, propor acordes pouco usuais, não era apenas um gesto que poderia ser traduzido por uma mudança de estilo musical, mas significava guerra, conflito insustentável que ameaçava os códigos da dança, os lugares de encontro, um conjunto de representações que traduziam perfeitamente o contexto social de uma época que, como poucas, parecia conjugar a difícil gramática que une a felicidade individual com a coletiva.

Pode-se quase sempre entrever um sinal de declínio onde se queira: na revolução estética de Piazzolla, na morte de Gardel, em 1935, na intrusão do jazz nos anos de 1920, ou mesmo na revogação do decreto¹¹⁵ que assegurava a concessão de 50% da difusão para a música nacional argentina a partir da ditadura militar, no entanto, os sinais mais claros de inoperância do espaço semiótico do tango foram dados pela falta de sincronismo com os interesses da indústria cultural, dos quais a indústria fonográfica foi apenas uma peça da engrenagem¹¹⁶. Em 1956, quando estreia em Montevideu o *Octeto Buenos Aires* e surge a *Vanguardia*, o que se mostra assumidamente arcaico e anacrônico é dançar abraçado em uma época que o rock explode, propondo uma nova expressão gestual do corpo em movimento liberta das relativamente rígidas regras dos códigos do condutor e do conduzido que, invariavelmente, são transpostas para os signos do masculino (dominante) e do feminino (dominado). Nesse sentido, mostra-se mais uma vez evidente que a dança carrega consigo uma gama infinitamente mais ampla de representações que a música, que se mostra sempre mais autônoma em sua capacidade de gerar sentido por si própria. A música instrumental, sem dúvida, visto que a canção, por se estruturar a partir da linguagem verbal, encontra-se sempre refém dos significados que a língua conduz que, no caso, era uma poética infestada de dores de amores, dos fantasmas dos *compadritos* e gaúchos, da vida dos bairros, que não mais reproduzia os signos da metrópole com seus ruídos de automóveis, com as luzes dos anúncios, entrando em descompasso com o ritmo da cidade que se industrializava e verticalizava.

A partir dos anos de 1960, na medida em que se anuncia uma estética do rock e do pop, o que entre em eclipse é o espaço semiótico do tango com o desmembramento dos seus três principais sistemas que passam a não interagir mais com a mesma força e velocidade das décadas precedentes. Que o surgimento da *Vanguardia*, em 1956, e a explosão do rock coincidam não é necessariamente uma casualidade: Piazzolla sempre admitira sua necessidade em traduzir incessantemente outros gêneros musicais à linguagem do tango. No entanto, não é lícito admitir que o tango tenha declinado pela mudança que a *Vanguardia* operou em sua linguagem. Quando o rock passa a alterar o comportamento e a forma de dançar, a forma de

¹¹⁵ Em 1946, Juan Domingo Perón assume o poder na Argentina, e em 1950, ainda sob sua primeira gestão, assina um decreto que assegurava 50% da difusão para a música nacional [argentina], permitindo que o tango ainda mantivesse fôlego até a ditadura militar que se instaura em 1976 – e que então revoga este decreto (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.168). Por outro lado, Perón pode ter involuntariamente prejudicado o tango na medida em que “[...] a aplicação das novas leis trabalhistas – pagamento de horas extras, contribuições previdenciárias, encargos compensatórios, etc. – encareceram o custo das orquestras e complicaram a gestão de seus diretores.” (PENAS, 1998, p.160, tradução nossa).

¹¹⁶ Nos anos de 1950, a indústria do disco teria destruído inúmeras matrizes de discos de tango e folclore com o intuito de favorecer a divulgação da música estrangeira (BOLASELL, 2011, p.84)

compor e falar, o que justamente segue evoluindo é a música instrumental de Piazzolla. As poucas orquestras que subsistem valem-se da interpretação de um repertório tradicional que já não era mais capaz de introduzir mudanças significativas na linguagem. Em 1989, Piazzolla admitia que o tango já não existia mais desde 1955, “[...] quando Buenos Aires era uma cidade em que se vestia o tango, se caminhava o tango, se respirava um perfume de tango no ar. Mas hoje não. [...] O tango de agora é apenas uma imitação nostálgica e chata daquela época.” (PIAZZOLLA.ORG, 2013).

O *nuevo tango* pode ter feito uma revolução na linguagem anterior do tango, mas também continuava sendo anacrônico ao propor uma estética que privilegiava a seriedade da escuta em um momento que as audiências passavam a buscar a catarse coletiva. Sua música não atendia nem às exigências conservadoras da tradição nem aos apelos mais hedonistas dos sentidos do corpo, de modo a justificar sua hesitação entre nominar como ‘*nuevo tango*’ ou como ‘música nova de Buenos Aires’, como o fizera no concerto do Central Park. Sua indecisão talvez fosse reflexo dessa impossibilidade de alterar o sentido do tango ao ponto de torná-lo estrangeiro a própria memória de seu tempo. Em uma entrevista concedida no Chile, em 1989, perguntado se não teria tido problemas na Argentina por ter introduzido muitos elementos “estranhos” ao tango, ele então respondia: “Ah, sim. Porém trocam de presidentes e ninguém diz nada. Trocam os bispos, os cardeais, os jogadores de futebol, qualquer coisa, mas o tango não. O tango tem que se deixar como está: antigo, chato, igual, repetitivo.” (PIAZZOLLA.ORG, tradução nossa)¹¹⁷.

A questão hoje não parece ser mais exatamente essa. Embora ainda se possam encontrar detratores do *nuevo tango*, assim como do tango eletrônico que emergiu nos anos 2000, constata-se uma ruptura que jamais foi recuperada com a cisão entre os três principais sistemas que compõem o espaço semiótico do tango: música, dança e poética. Confirmada a hipótese de que a orquestra constituía-se no eixo estruturante do tango por fazer orbitar em torno de si esses sistemas de signos, sua paulatina, mas significativa e crescente redução de poder de dominância e aglutinação teria levado a uma atomização desses sistemas que perderiam sua capacidade de interação, tornando-os relativamente incommunicantes. Ao não tocar mais ao vivo para um público que dançava, tanto a interação entre músicos e público, como entre as orquestras que competiam por marcar um estilo diferenciado, viram-se prejudicadas. Da mesma forma, os cantores, antes atrelados como os músicos às formações

¹¹⁷ Cf. Depoimento semelhante encontra-se disponível no vídeo gravado do Programa da RTP de Portugal. Vide PIAZZOLLA (1987) em Filmografia e Videografia, OUTRAS FONTES CONSULTADAS.

orquestrais, dispersaram-se em carreiras-solo, reproduzindo o mesmo antigo repertório que os letristas haviam antes produzido. Cessaram-se as intensas interações e, por conseguinte, os fluxos de comunicação entre os sistemas que já não mais compartilhavam de uma proximidade que lhes garantisse a tradução de uma linguagem a outra. O ritmo, a máquina comunicacional *tanguera*, ficaria então restrito em sua evolução às investidas atomizadas de Pugliese, de Salgán, de Rovira e, principalmente, de Piazzolla. À exceção mais evidente de Pugliese, que já brilhava desde a *Guardia Nueva* e imprimira um ritmo pujante como se observa na emblemática *La Yumba*, ou mesmo de Salgán com a energia de seu *Fuego Lento*, a vanguarda que esses músicos impetraram não teria sido capaz de se reconciliar com a dança em tempo hábil suficiente para não promover uma dissolução dos fluxos comunicacionais entre os sistemas do tango. Mais tarde, irá se perceber que Piazzolla poderia ser dançável ao ritmo do tango e não como uma peça de balé, mas Rovira já terá sido marginalizado e esquecido, enquanto os demais não teriam sido capazes de se desvencilhar por completo das fórmulas harmônicas da *Guardia Nueva* e promovido a descontinuidade necessária para produzir uma nova linguagem do tango como a que Piazzolla agenciara.

Que a vanguarda que se anuncia em meados dos anos de 1950 coincida com o que parte da história do tango relata inapropriadamente como o início de sua decadência é um fato que não se pode desconhecer, no entanto, sugerir que haja umnexo causal que minimize a importância do contexto externo ao sistema-tango e aprofunde o abismo entre o *nuevo* e o tango já tradicional é um engano que não se pode admitir naquilo que a vanguarda contribuiu para a renovação ao menos da linguagem da música instrumental do tango que se constitui justamente no lugar de onde provém sua máquina comunicacional: o ritmo. Sabe-se, ao menos por Piazzolla e Rovira, que a vanguarda tenha deliberadamente intencionado levar o tango dos pés à cabeça, mas também deveria se saber – ou, ao menos, pressupor – que da cabeça a música pode retornar aos pés, principalmente quando esta é a música é o tango que, ao menos desde de De Caro, já ambicionava reduzir, ou mesmo, eliminar essa distância. Este é aliás um traço diferencial que deve ser reforçado no tango: a ambição por se tornar uma música séria, apesar de popular e dançável.

A vocação incorrigível do tango por ser uma música séria já se expressava no brado: “¡Al Colón, al Colón!”¹¹⁸ que gritavam os fãs de Pugliese já nos anos de 1940 ao ouvir o

¹¹⁸ O brado refere-se ao desejo manifesto de que o tango chegasse ao templo máximo da música clássica, das apresentações de ópera, filarmônicas e ballet, o *Teatro Colón* de Buenos Aires, considerado um dos maiores e melhores do mundo por sua acústica. De um modo geral, a exclamação “¡Al Colón, al Colón!” é utilizada pelo argentino para manifestar aprovação à excelência de um artista.

maestro e a qualidade de sua orquestra. Sonho que se realizaria apenas em 26 de dezembro de 1985. Disse então Pugliese (1999, CD, faixa 18, tradução nossa) na ocasião:

[...] somos um grão [*poroto*] da máquina *tanguera*, um parafuso desta máquina, nada mais, que em determinados momentos podemos ser úteis e em outros momentos não [...] se há cumprido assim, por assim dizê-lo o sonho de minha querida mãe, que não a tenho mais, e se vocês todos me permitem, o próximo tango¹¹⁹ será dedicado a minha querida mãe, porque foi a primeira, que na realidade, disse “¡*Al Colón!*”.

Apesar de sua base instrumental eminentemente clássica foi preciso forçar a porta para que o *Colón* hospedasse, ao menos por uma noite, o popular tango com seu indisfarçável veio rítmico¹²⁰. Qual seria afinal a senha das portas do majestoso *Colón*? Qual o limite que separa a música popular da erudita?

Ross (2009, p. 137) conta que Leonard Bernstein, procurando explicar os motivos da aceitação da música afro-americana entre os brancos num artigo intitulado *A absorção de elementos raciais pela música americana*, teria dito que a própria “[...] grande música de tradição europeia [...] se desenvolveu organicamente a partir de raízes nacionais, tanto em sentido ‘material’ (canções populares servindo de fonte para composições) quanto ‘espiritual’ (música folclórica expressando o *éthos* de um lugar)”, formulando uma resposta em dois níveis “[...] que dava o mesmo valor tanto à autonomia quanto à função social da música [...]”. O que Bernstein não teria facilmente percebido “[...] era que a ‘grande e nobre escola musical’ consistiria não em composições clássicas [...]”, mas em “[...] jazz, blues, suingue, R&B, rock, funk, soul, hip-hop e o que mais viesse. Muitos dos pioneiros da música negra teriam carreiras clássicas importantes se a porta do *Carnegie Hall* estivesse aberta para eles, mas, com raras exceções, não estava.” (ROSS, 2009, p.137).

Se tanto a estrutura musical do jazz e do tango reuniriam condições de perfilar entre composições clássicas que não se ajustam às exigências mercadológicas do pop, quais seriam afinal os critérios de escolha e legitimação da música séria? Seriam motivos étnicos ou geopolíticos? Ou ainda ambos? Sabe-se que Bartók, Dvořák e Stravinsky conseguiram o seu devido reconhecimento a despeito de introduzirem explicitamente elementos eslavos e do folclore em suas composições, e que, em suas desavenças com Wagner, Nietzsche “[...] após ter passado por ‘uma epifania negativa ao se embrenhar na selva estética e teológica de Parfísal’, teria dito que “*Il faut méditerraniser la musique*”, ao apaixonar-se pela *Carmen* de

¹¹⁹ No caso, o tango executado foi *La Yumba*.

¹²⁰ Na verdade, sintomaticamente, o *Colón* já houvera aberto as portas antes a Piazzolla.

Bizet (ROSS, 2009, p.27-28). O que impediria então que o dionisiaco pudesse ter sua justa quota de reconhecimento como força expressiva ao lado do rigor das formas apolíneas?

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2011) coloca que o desenvolvimento da arte surge da duplicidade entre Apolo e Dionísio, da tensão entre as forças figurativas, da arte escultórica, e as forças abstratas, da arte da música. Apolo é a medida, Dionísio, a desmesura da embriaguez, a força primitiva dos instintos [*Trieb*], a música. No entanto, a música, ela mesma, traveste-se também da aparência das formas, da medida e do equilíbrio, não contendo apenas esse aspecto trágico, essa potência expressiva que ainda desconhece a forma acabada da representação. A combinação de virtuosismo, de um maior domínio técnico sobre os instrumentos, e da compreensão da gramática musical impulsionaram a linguagem do tango, porém não lhe eliminaram seu impulso mais instintivo, resultando em uma dramaticidade que se insinua a cada interpretação que, contudo, jamais transborda aos limites do burlesco. Ao contrário, recua um passo atrás às regras do bom senso, ao comedimento de formas clássicas. Ingredientes que também fazem parte da dança que não cessou de buscar novas formas interpretativas a partir da diversidade de estilos e ritmos que as orquestras impunham.

3.6 – UMA EXPRESSIVIDADE TRÁGICA

O tango poderia pretender ser sério, mas lidava antes com inúmeras contradições para almejar essa condição. A presença de uma memória dos tempos da *Guardia Vieja* que apregoava uma liberdade e alegria musical que se expressava em representações de uma vida mundana carregada de alusões sexuais. Uma dança entremeada por cortes e quebradas, por figuras difíceis de executar e que exigiam destreza e desembaraço para moldar o corpo a gestos insinuantes. Uma música popular de marcação simples, improvisada e desprovida de partitura, cujo compromisso maior era entreter através da dança. Todos esses ingredientes não se adequavam à proposta de sofisticação da linguagem que demandava maior conhecimento da gramática musical e comedimento por parte dos dançarinos para que seus movimentos não contivessem tantas alusões sexuais. Tornava-se, portanto, necessário modelizar a linguagem do tango a uma norma culta e a padrões culturais mais civilizados de conduta que contivessem seus ímpetos mais primitivos. Nessas condições, a busca pela seriedade seria encontrada no caráter solene de uma dança que propõe no lugar do abraço um eixo transcendente de

comunicação e na simulação uma forma de atenuar os gestos mais provocativos de conotação sexual, enquanto na música esse objetivo seria perseguido na sua relativa libertação de seu estrito compromisso com a dança para poder evoluir criativamente e de forma autônoma.

Em quaisquer dos casos, o tango vai encontrar na Europa, ou mais precisamente em Paris, os modelos dessas linguagens. Nos anos de 1910, o baile de tango teria provocado uma febre por toda aristocracia europeia alastrada desde os salões parisienses que o adotaram e o domesticaram ao seu gosto, tornando liso o seu original e escandaloso estilo *canyengue*, repleto de cortes e quebradas. Logo em seguida, o intercâmbio dos músicos e artistas rio-platenses com a diversidade do material sonoro que circulava por Paris levaria a modelizações de sua linguagem basicamente entre os adeptos da corrente evolucionista. Ainda que esse processo não tenha se desenhado de forma linear, senão através de tensões constantes entre uma linhagem tradicionalista que buscava satisfazer os prazeres imanentes da dança e uma vertente evolucionista que almejava valores mais transcendentais, o vetor do tango apontava para uma progressiva legitimação estética trazendo uma contradição interna que apenas seu ritmo fora capaz de superá-la, impedindo uma ruptura definitiva entre seus sistemas de signos. Ou seja, apesar das variações de estilo que, por sua vez, traduziam distintas concepções do tango, o ritmo teria sido o único elemento comum a ultrapassar essas diferenças possibilitando que o espaço semiótico do tango mantivesse seu caráter delimitado.

Caso não tivesse ambicionado o aprimoramento técnico e o letramento necessário que as artes postulam, o tango poderia ter permanecido confinado ao âmbito do folclore, com seu tempo cíclico, sua estrutura homogênea, sua memória sedimentada, no entanto, o tango mostrava-se permeável a modelizações de sua linguagem através de suas passagens por Paris, suas interações com ritmos estrangeiros, com as formas acadêmicas da composição clássica. Um processo gradual estava em curso desde sua passagem do campo à cidade no progressivo letramento dos músicos e em suas constantes interações com outros ritmos até que ocorresse um salto qualitativo mais abrupto com a *Vanguardia*. Essas interações já ocorriam ao menos desde os anos de 1920, época em que o jazz já repercutia em Paris, então, o centro do mundo artístico no qual o tango possuía uma base razoavelmente sólida.

O tango, portanto, já disputava com o jazz o gosto musical internacional desde Paris dos anos de 1920, no entanto, sua influência no tango também poderia ser notada no próprio contexto rio-platense tanto pelas intervenções nos arranjos de evolucionistas como Fresedo, De Caro, ou mesmo Pugliese, como na aceleração rítmica impressa pelos tradicionalistas para competir com o *bebop* e o *swing*, que se valiam do baixo e da bateria, e de madeiras e metais

como trompetes, trombones, saxofones e clarinetes como os usados na lendária banda de Benny Goodman (PUJOL, 2011, p.124, 141). Apesar de situar-se nos confins do sul, mantendo-se geograficamente distante e isolado do contexto de maior produção artística que se processava muito mais ao norte em um arco que abarcava ao menos desde Paris até Nova Iorque, o tango soube interagir com outros gêneros, traduzindo para seu ritmo alguns elementos que propiciaram uma gradual evolução e revelando a ambição em produzir um valor propriamente artístico na medida em que pretendia competir com os mesmos. Assim, possivelmente sem o que o soubessem, as massas situadas muito abaixo da linha do equador puderam apreciar o biscoito fino do tango entre os anos de 1920 e 1950. Um privilégio que, contudo, não fora exclusivo ao tango no contexto rio-platense, mas a outros ritmos como o jazz e o blues que se escutavam no eixo norte, antes que o pop viesse a implodir a fronteira entre o bom e o mau gosto, desautorizando essa distinção.

A continuidade desse processo de evolução artística da linguagem do tango não foi absolutamente linear, sofrendo constantes retaliações que o impediam de acelerar seu desenvolvimento. Esse horizonte começara com De Caro, buscando reservar um espaço para sua evolução, ainda que mantivesse um compromisso com a dança e com as letras das canções. No entanto, desde então, outras vozes já se interpunham. Em 1936, o jornal *Sintonía*¹²¹ inaugurava um debate em torno dos limites possíveis das traduções de peças já canonizadas a partir da reprovação a uma gravação sua de *Derecho viejo*, de Eduardo Arolas. Argumentava então o crítico do jornal que o arranjador de De Caro, Julio Rosenberg, “[...] ‘deveria simplificar’ seu trabalho em prol da legibilidade[...]” e recordava que “[...]‘o mundo evolui, e que as revoluções costumam deixar poucos frutos’”. E que embora “[...]‘tenha que conquistar o público para uma nova causa’, não é possível ‘atraí-lo subitamente apresentando-lhe uma novidade que seja mais propensa a desconcertá-lo do que seduzi-lo’[...]” (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.51, tradução nossa). Se De Caro poderia ser acusado de introduzir novidades ‘desconcertantes’ ao tango, o que se poderia esperar da *Vanguardia*? Cinquenta anos depois, em 1986, Enrique Cadícamo (2013, tradução nossa) ainda diria:

Não concordo absolutamente com a chamada vanguarda do tango. [...] O tango é uma raiz popular, como outros ritmos em outras partes do mundo que não mudaram nem se desvirtuaram, que não lhe impuseram outra roupagem. Pode-se modernizar o canto andaluz [*jondo*]? Seria um disparate. Por que? Por que é de raiz popular, moura, espanhola. Tudo o que seja progresso me encanta, mas em algumas coisas não tem sentido. Que o façam nas máquinas, nos computadores, que o façam nos espetáculos. Nisto [no tango] não. [...] O tango não deve apartar-se dos cânones estabelecidos.

¹²¹ Cf. Jornal *Sintonía*, publicado em outubro de 1936 (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.102, nota nº 13).

O argumento é conhecido: o novo pode contribuir para o tango, mas não ao ponto de causar um estranhamento tamanho que seja intraduzível ao sistema, desestabilizando-o. Logo, o estrangeiro na comunicação e na cultura não traz necessariamente bons resultados. Essa voz que fala é da memória, a mesma que aciona a contrassenha: “*isso não é tango!*”. Trata-se de um dispositivo de preservação do sistema para que o mesmo não se extinga ou se transforme em outro, freando e selecionando as novidades que surgem a cada momento. No entanto, a partir dos anos de 1950, durante a *Vanguardia*, Piazzolla desafiou esse axioma: seduziu a poucos e desconcertou a muitos, ao menos no contexto onde o tango reivindicava sua origem e sua evolução. Buscou referências na música clássica, especialmente no barroco, mas também nos nacionalismos estéticos, no modernismo europeu, no jazz em suas diversas formas, no rock dos anos de 1960, no rock progressivo dos anos de 1970, nas músicas de cinema de Hollywood, utilizando-se de recursos como fugas, contrapontos, ostinatos, rubatos, síncope, e harmonias complexas.

Piazzolla, que passara a infância em Nova Iorque, aprendeu a tocar *bandoneón* ouvindo e estudando Bach, Schumann, Mozart, e outros compositores clássicos, mas seu repertório inicialmente não incluía tangos. Volta à Argentina, em 1937, para em seguida começar a tocar nas orquestras típicas. Decide aprimorar seus estudos com Alberto Ginastera até 1945, através do qual adquire referências musicais clássicas e folclóricas que incluíam de *chacareras* e milongas, a Bartók e Stravinsky. Nos anos de 1940, se as tensões do tango permaneciam sendo entre a música e a dança, para Piazzolla, as tensões que lhe acometiam eram de outra ordem: entre a música clássica e a música popular. Se, por um lado, ao tocar com as melhores orquestras típicas, incluso a de Aníbal Troilo, descobre que o tango pulsa em seu sangue, por outro lado, cedo percebe que os horizontes para evoluir são sombrios. Obrigado a se contentar com a repetição dos mesmos arranjos, Piazzolla começa a se aborrecer e a odiar o tango. Não vendo perspectivas, parte para Paris para estudar com Nadia Boulanger, então uma referência no ensino musical, cujo encontro teria sido decisivo à história do tango e à evolução de sua linguagem (AZZI; COLLIER, 2012; FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.119; FLORES MONTENEGRO, 2012, p.123; GORIN, 1998). Boulanger teria lhe dito que ele poderia ser original ao tocar tango e não ao enveredar pela música clássica. Talvez tivesse lhe dito isso porque não o julgava suficientemente apto para a música clássica ou porque preferisse manter o caráter exótico do folclórico e regional em seus devidos limites. Pouco importa. Boulanger alimenta o mito da legitimação pelo qual o tango poderá fazer sua revanche ao conciliar a sofisticação de sua linguagem com a preservação de

seu ritmo, de sua marca expressiva. Esse encontro é narrado pelo próprio Piazzolla da seguinte maneira:

Eu fui com um monte de sonatas e sinfonias debaixo do braço e entreguei-lhe [...] ela lia as partituras [...] e saiu com uma frase que me pareceu horrenda: “Está muito bem escrita”. [...] “Aqui você se parece com Stravinsky, se parece com Bartók, se parece com Ravel, mas sabe o que acontece? Eu não vejo Piazzolla aqui.” [...] “Você me disse que não é pianista, que instrumento toca, então? – insistia ela. E eu não queria dizer que tocava *bandoneón*, porque pensava “agora ela me joga da janela do quarto andar com *bandoneón* e tudo”. Finalmente confessei e me pediu para que tocasse uns compassos de um tango meu. De repente abre os olhos, me pega pela mão e me diz: “Tolinho [*Pedazo de idiota*], isto é Piazzolla!”. E peguei toda música que havia composto, dez anos de minha vida, e joguei tudo fora [*lo tire al diablo*] em dois segundos. [...] Ela me ensinou a crer em Astor Piazzolla, e que minha música não era tão ruim como pensava. Eu achava que era um lixo porque tocava tangos em um cabaré e acontece que eu tinha uma coisa que se chama estilo. Senti uma espécie de libertação do *tanguero* envergonhado que eu era. Libertei-me subitamente e disse: “Bem, agora tenho que continuar com essa música, então”. (PIAZZOLLA.ORG, tradução nossa).

Pugliese, Salgán, Rovira, nem sequer Piazzolla, mais determinado em seus propósitos, precisavam dessa benção para seguir com a renovação da linguagem do tango, mas o tango, ele mesmo, desenvolve-se na fronteira desse constante reconhecimento externo, da literatura, dos intelectuais, dos músicos que se encontravam em Paris¹²². A seta sempre apontada a Paris é um sinal dessa busca pelo reconhecimento artístico. Nos anos de 1956 e 1957, na época do *Octeto Buenos Aires* e *Tango Hi-Fi*, possivelmente por conta de sua vivência em Paris, a música de Piazzolla apresentava tanto um alto grau de experimentalismo como elementos mais convencionais e próprios à tradição do tango. Segundo o próprio Piazzolla (GORIN, 1998, p.73), o *Octeto*, criado em 1955, provocou um impacto artístico, mas financeiramente não rendeu nada, e retornou a Nova Iorque, em 1958, para buscar novas inspirações¹²³. Na Argentina, teve uma aceitação apenas entre uma reduzida classe intelectual, enquanto, no exterior, tanto a imprensa, como os músicos e o público foram mais receptivos. O *Octeto* teria sido considerado pelos tradicionalistas como uma blasfêmia contra o tango (STREGA, 2009, p.67). Em 15 de setembro de 1961, o diário uruguaio escreveria: “Piazzolla... atreveu-se contra um *Establishment* tradicional maior que o Estado, maior que o *Gacho*, maior que o Futebol. Atreveu-se a desafiar ao Tango.” (AZZI; COLLIER, 2012, p.147, tradução nossa).

De volta a Buenos Aires, monta o *Quinteto Nuevo Tango*, uma formação em que o material sonoro é percebido a partir da individualidade de cada instrumento que adquire sua

¹²² Dentre esses intelectuais, caberia mencionar que o tango teria sido difundido por uma elite musical que incluía figuras como Erik Satie, Darius Milhaud, Alban Berg, Kurt Weil e Igor Stravinsky.

¹²³ Será em Nova Iorque, após saber da morte de seu pai que Piazzolla irá compor o que seria, segundo ele próprio, sua maior obra-prima: *Adiós Nonino*.

voz própria. Ramiro Gallo endossa essa premissa quando diz: “Está provado que é uma agrupação exitosa, cada instrumento é diferente, não há duplicação, cada qual conserva seu timbre ou sua individualidade. Ou seja, que se pode jogar com uma sonoridade mais camerística e com outra mais orquestral” (GASIÓ, 2011b, p.4090, tradução nossa). Para muitos a grande criação de Piazzolla, o *Quinteto Nuevo Tango* explicita as influências do jazz adquiridas a partir de sua experiência em Nova Iorque: Oscar Peterson, Dave Brubeck, Bill Evans, Gil Evans, Charles Mingus, John Coltrane, Dizzy Gillespie, artistas alguns dos quais teve o privilégio da escuta presencial e do conhecimento pessoal. As influências nova-iorquinas foram muito distintas das parisienses. Enquanto a música mais mental e experimental de Stockhausen e Pierre Boulez era referência na Europa, nos Estados Unidos o jazz com seu *groove*, com seu *suingue* e com suas síncope, era rei.

Todavia, a imitação é apenas parte do processo propriamente semiótico que é a tradução. Embora a improvisação seja um elemento próprio ao jazz, não é incorporado senão sugerido ao tango, assim como os metais não vêm a substituir sua base instrumental, mas inspirar uma variação de timbres. O que se buscava não era apenas imitar o *suingue* do jazz, mas transferir ao tango essa legitimidade da improvisação como expressão da técnica e da liberdade criativa, algo que já seduzia não apenas a Piazzolla, mas aos músicos de tango desde os anos de 1920 e que se acentua nos anos de 1950 com a presença de Dizzy Gillespie e Louis Armstrong em Buenos Aires. Apesar de compartilharem de um tronco comum, o tango diferencia-se do jazz e de uma matriz negra, pela polirritmia entre todos os instrumentos melódicos e harmônicos, e pela invisibilidade dos elementos percussivos.

No que diz à harmonia, o tango optou pelo modo menor – seguramente um princípio derivado da milonga e, mais tarde, da música do leste –, opção que influenciará o clima sombrio do tango. Outros gêneros utilizam o modo menor – como o bolero, o samba e a bossa nova –, mas no tango o modo menor será uma constante expressiva. (CÁCERES, 2010, p.99, tradução nossa).

O que impressiona no jazz é a transposição de uma diversidade de variações melódicas e harmônicas em uma força rítmica expressiva que se dirige do compositor ao intérprete como elemento capaz de modificar a escritura, cumprindo mais uma etapa no processo de tradução. Traduzir será uma constante no percurso da música de Piazzolla. Na medida em que as referências diversificavam-se, mudavam-se as formações instrumentais. As influências do rock dos anos 60 e do psicodelismo dos Beatles estão presentes no *Octeto Electrónico* que se formou ao final de 1975 e foi retomado em Paris em 1977. Mas, antes mesmo disso já havia o *Conjunto 9*, de 1970, em que havia algumas incursões mais melódicas, mais próximas da balada que do tango, para o uso de longos solos que soavam improvisos, para o uso de

ostinatos, e composições na forma de suítes e rapsódias (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.319-320). O *Noneto* teria sido um protótipo de um conjunto de câmara, enquanto o *Quinteto* surge em dois momentos distintos: a década de 1960 e 1978. Nesse período, houve experiências diversas que incluíram do *Octeto Eletrónico*, a gravação com Gerry Mulligan, e a produção de músicas para o cinema italiano, francês, e argentino (GORIN, 1998, p.42-43). No entanto, apesar da consagrada forma dos quintetos, o octeto dos anos de 1955 – ou seja, o *Octeto Buenos Aires* – foi possivelmente o que introduziu maiores inovações até por ter surgido em um momento que se contrapõe com maior veemência ao ‘tango tradicional’, provocando a já habitual reprovação do público que, em boa medida, era consequência do boicote dos programas de rádio (GORIN, 1998, p.187).

A despeito desse caleidoscópio de influências, pode-se vislumbrar uma inusitada ‘estética barroca’¹²⁴ que surge de forma embrionária e premonitória com o *bandoneón*, esse instrumento que introduz um timbre algo transcendente e religioso, que irremediavelmente lembra o órgão, trazendo um colorido novo e contrastante à sonoridade mais vivaz das flautas e *guitarras* em combinação com os traços melódicos do violino. O *bandoneón* torna as cores mais densas, mais dramáticas, acentuando os escuros do lado melancólico que o espaço semiótico do tango passa a conter. A explosão barroca, contudo, viria apenas com Piazzolla e Rovira, com o abuso dos contrapontos e fugas e com as traduções constantes de referenciais clássicos, ainda que contrabalanceados por aspectos jazzísticos ou atonais. As suítes e o flerte com a ópera (*María de Buenos Aires*), as formações de quintetos a nonetos, que ressaltam a individualidade de cada instrumento em detrimento de uma massa sonora indistinta, enfatizam o legado barroco de Piazzolla. Esses inúmeros e diversificados aportes resultam em uma configuração com nuances barrocos justamente por encontrarem um ponto de convergência em uma estética que se utiliza do ornamental para evocar o sensível e não raramente o dramático, enfatizando as tensões entre o visível e o invisível, entre os claros e os escuros.

A despeito de tudo isso, essa estética barroca também é paradoxalmente uma estética moderna porque marca uma ruptura com a tradição rural do *payador*, do gaúcho e das *guitarras*, estabelecendo um assento no espaço semiótico da cidade que remete aos signos de uma urbanidade que já não cabia mais nos relatos familiares de bairro. São os ruídos e as luzes da modernidade de Buenos Aires que são agora traduzidos para o tango, ainda que esta cidade misteriosa não se canse de evocar os restos perdidos de um passado que não resiste a

¹²⁴ A proposição de uma ‘estética barroca’ não se restringe ao sistema da música, mas às qualidades expressivas contidas nas linhas gerais das diversas artes desse período conhecido como barroco.

apelos nostálgicos. Esse passado, assim como as forças que se situam fora da cidade, dos campos para os arrabaldes, dos arrabaldes para os bairros, mesmo em tempos de suposta modernidade, não cessarão de exercer uma tensão no espaço semiótico do tango. Por um lado, essa memória nostálgica acentua a verve dramática, o exagero, o excesso, o transbordamento: aspectos que enfatizam o barroco. Por outro lado, outra nostalgia, dessa vez pela coragem e pureza do gaúcho, pelo canto simples e autêntico do *payador*, evoca um retorno às origens, a certo parnasianismo despojado de ornamentos que precedem e antagonizam com o barroco.

Sobretudo em alguma das obras mais conhecidas de Piazzolla explode uma estética barroca. Para muitos é uma degeneração da forma pelo excesso de conteúdo. Excesso de notas, de modulações tonais e contrapontos, de ornamentos e de virtuosos pela liberdade criativa que se concede nos solos. Essa influência barroca é confessa em Piazzolla e em muitas de suas obras esses elementos são facilmente audíveis, assim como em algumas obras de Rovira como *Contrapunteando* e *Para piano y orquesta*. A sofisticação de seu texto musical esteve centrada basicamente na ornamentação da composição permitindo uma maior modulação, sempre abusando de adornos como glissandos, vibratos e staccatos, mantendo-se quase sempre dentro de uma harmonia tonal com o uso do baixo contínuo, permitindo uma progressão melódica que passou explorar os contrapontos e, depois, o recurso das fugas, além do modo rubato que lhe imprime uma descontinuidade tão típica. Além desse complexo texto musical polifônico repleto de matizes, o tango explora uma série de recursos musicais muito próprios como o arrastre, a *chicarra* e a síncope, imprimindo uma pulsão rítmica que não caberia apenas numa estética barroca. O *bandoneonista* Mariano González Calo¹²⁵ acredita, por exemplo, que o tango de Piazzolla esteja dentro dos cânones da música romântica na tradição de Beethoven, Schubert e Wagner, em que a horizontalidade contrapontística do barroco é combinada com a verticalidade do acompanhamento, imprimindo uma força rítmica que este não teria. A fórmula rítmica de Piazzolla estaria no uso dos quatro primeiros compassos ligados, de traços melódicos, seguidos por quatro rítmicos, e então novamente por quatro ligados, ou ainda, na divisão sincopada dos acentos em 3-3-2, recuperados da milonga *campera*, aquela da tradição dos *payadores* gaúchos.

A força rítmica do tango, que não se deixa sucumbir apenas aos modelos clássicos de composição que se tornam mais intensos com Piazzolla, vem do uso do *marcato* e de formas sincopadas como na *umpa-umpa*, utilizada por Horacio Salgán em *Fuego Lento*, ou ainda da emblemática *La Yumba*, de Osvaldo Pugliese, em que se vale de uma expressiva marcação de

¹²⁵ Considerações extraídas de entrevista pessoal concedida em agosto de 2013 na cidade de Buenos Aires.

1-3 com uso do arrastre. A *yumba* e o *umpa-umpa* são casos onomatopeicos em que o som da palavra imita o efeito da marcação. São verdadeiros golpes, sistematicamente aplicados ao *bandoneón* e ao piano, que reverberam violentamente no ouvido e por todo corpo. O princípio é o mesmo do staccato e do marcato: separar as notas, evitando o ligado contínuo, além do uso dos graves e do pedal para prolongar a duração das notas. O protagonismo cabe ao *bandoneón*, mas segue com o piano marcato na *La Yumba*, além do uso de staccatos que acentuam a separação das notas e da incidência ocasional de ornamentações nas cordas do violino como nos glissandos e vibratos. A complexidade do tango provém desses modelos de acompanhamento que acentuam uma marcação rítmica vigorosa que faz uma espécie de contraponto à horizontalidade do ligado melódico e às ornamentações.

Essa força expressiva, que introduz um traço diferencial ao tango, é ainda complementada pelo relato em primeira pessoa que a orquestra desempenha na sua interpretação, contribuindo com uma variante significativa no modo de dirigir a massa sonora. Utilizado em peças musicais em que um instrumento executa a função de solista, a primeira pessoa pressupõe protagonismo que, no caso, é assumido por todos os instrumentos. Recurso usual nas orquestras de Osvaldo Pugliese e Juan D'Arienzo, o relato em primeira pessoa acentua o caráter assertivo das frases e cria uma intimidade com o público ouvinte ao colocar toda massa sonora em primeiro plano. Intimidade que se traduz em audibilidade no caso dessas orquestras que tocavam essencialmente em bailes e tinham necessidade de se fazer ouvir. Embora com estilos muito diversos, ambos teriam trabalhado com um grande volume sonoro que, de algum modo, remete às imbricações entre a tecnologia da música e o grande público, algo que já teria detectado Mahler ao afirmar: “‘Se quisermos ser ouvidos por milhares nos enormes auditórios de nossas salas de concerto e casas de ópera’ [...] ‘teremos simplesmente de fazer muito barulho’.” (ROSS, 2009, p.28). Esse estilo influencia inclusive orquestras da geração atual como *La Fernández Fierro* e *Astillero* que, por vezes, são interpretados como roqueiro em função dessa postura agressiva e da carga de energia que despejam sobre o público.

Pode-se dizer que ao longo do século XX uma inusitada forma de estética surge ao sul da América: o tango. Uma estética que traça um inusitado percurso que parte da milonga *campera*, atravessa o barroco e chega ao romantismo, e que, em certos momentos mais desmedidos de ornamentação, debruça-se sobre o kitsch, essa apropriação – e provocação – dos cânones do bom gosto pela exacerbação de certos componentes expressivos com os quais passa a ter uma convivência íntima e despudorada. Nas poucas vezes que o tango flerta com o

kitsch, quase sempre recua, preferindo retornar a sua sobriedade habitual. Por vezes, a emoção ultrapassa o comedimento necessário para que pareça verossímil e assume um artificialismo evidente em situações do tango espetáculo que se encaixa plenamente às exigências de um produto de mercado pronto para ser consumido por aqueles que não se envolvem mais do que alguns minutos com a complexidade de seu espaço semiótico. Em todas as demais circunstâncias, o tango retoma seus princípios que circunscrevem o poder da música para incitar paixões a regras de conduta que exigem sobriedade e contenção.

A estética do tango assume um caráter paradoxal não porque contenha uma variedade rítmica que vai da milonga ao eletrônico, do barroco ao romântico, mas por lidar com a tensão entre as pretensões de uma música séria, que exige uma formação acadêmica, clássica, com a força expressiva que emana de impulsos instintivos que não podem ser apreendidos pelo domínio técnico, senão pelo convívio, pela proximidade. Por um lado, há uma necessidade em pensar a música em termos do rigor da composição instrumental, da partitura, de sua escritura, por outro lado, existe um apelo pelo transbordamento das emoções que se expressa basicamente na forma intuitiva de traduzir essa escritura. Pablo Mainetti expressa esse dilema, quando afirma que “[...] a música não é somente um impulso romântico ou uma ‘forte inspiração’, tem uma faceta mais racional, mais intelectual, existe um pensamento musical”.

Encontrei-me com outras sonoridades e passei a me perguntar pela essência do tango, que é o que se entende por tango: “Isto é tango e não bolero ou chachachá”, o traço diferencial. Foi definido no passado do tango, mas eu sou um técnico, não posso permanecer no puro sentimento, a emoção, a lembrança, isso fica no terreno afetivo, parece-me genial, mas, repito, eu sou um técnico. A sociedade necessita que seus técnicos resolvam certas coisas e mostrem caminhos novos ou outras possibilidades. (GASIÓ, 2011a, p.4011-4012, tradução nossa).

Apesar de pensar a música como uma construção mental, e não apenas como uma tradução de um sentimento, Pablo Mainetti¹²⁶ não admite que isso deva ser uma regra à qual o tango deva se subordinar. Ao contrário, reafirma a impossibilidade da linguagem do tango estar contida na partitura, espalhando-se nos modos de interpretá-la, ainda que haja um esforço contínuo por reintegrar esse componente expressivo na notação musical. Essa tentativa de conciliar a sofisticação da linguagem pela complexidade da estrutura musical com o apelo emocional das formas interpretativas tem sido perseguida pelos músicos contemporâneos a partir do fator explosivo que Piazzolla introduziu no seu sentido: a de borrar a fronteira entre a música séria e a popular. Talvez isso não seja mais possível desde Pugliese ou Troilo que conseguiram imprimir uma excelência ao tango sem jamais deixarem de ter um forte apelo

¹²⁶ Considerações extraídas de entrevista pessoal concedida em agosto de 2013 na cidade de Buenos Aires.

popular, porque, de fato, Piazzolla modificou radicalmente a linguagem do tango, mas jamais foi popular em sua época, o que sugere que o estrangeiro na comunicação e na cultura produz um descompasso entre o texto e o seu contexto que talvez somente possa ser eventualmente recuperado a partir de outras dimensões espaciais ou temporais de escuta e análise.

O pianista Diego Schissi¹²⁷ entende que o tango hoje não tenha que optar entre ser uma ferramenta social e política, expressão popular, ou estar confinado à sala de concerto.

Como negar a importância de um D'Arienzo ou de um Di Sarli, quando seduzem dançarinos e ao público em geral por sua proposta direta e sem segundas leituras?! E como negar a um Piazzolla ou a um Salgán com suas formas requintadas para paladares mais refinados, amantes do surpreendente?! Impossível, não é mesmo? Claro que existem Troilo e Pugliese que parecem fundir o popular e o sofisticado sem nenhum esforço... mas, são exceções... Creio que o tango atual deve viver essa divisão sem fazer drama [*sin rasgarse las vestiduras*]... Ambos os caminhos devem conviver... a vertente popular vai tender mais ao tradicional e a outra se inclinará mais ao experimental, mas uma sem a outra não permitem que se tenha o quadro inteiro do que é o tango atual.

Ainda que Schissi represente a vertente mais experimental do tango contemporâneo que exige grande domínio técnico, ele acredita que a formação acadêmica é uma exigência para que se possa explorar todo o potencial da música desde que não implique em excessiva formalidade e perda de suíngue. E, concordando com Mainetti, Schissi pensa que “[...] em nenhuma música, uma partitura pode conter tudo o que requer uma interpretação [...]”, principalmente no caso do tango que mescla uma raiz popular e folclórica com uma evolução que “[...] necessitou obrigatoriamente recorrer ao ‘atril’ [...]”, de modo que “[...] a partitura deva fazer o máximo esforço para codificar esses detalhes, e ainda que nunca chegue a codificar tudo, segue fazendo o esforço geração após geração”.

A posição dos músicos contemporâneos de tango parece ser consensual quanto à necessidade desse tenso equilíbrio entre uma expressividade que liberta os sentidos e uma disciplina técnica que permita a estrutura musical. A tensão entre música e dança, ou mais propriamente entre uma progressiva autonomia e sofisticação da linguagem musical que implica minimizar seu potencial dançante e seu apelo popular, também explicita um caráter paradoxal que não inibe senão favorece a dinâmica do espaço semiótico do tango na medida em que gera uma diversidade rítmica e uma heterogeneidade de representações sociais que se movimentam segundo uma mobilidade semântica. Aquilo que parece compartimentado e estabilizado em concepções dicotômicas e antagônicas ressurgiu a partir de outros lugares e épocas ocupando um sentido muito diverso daquele que fora semioticamente hierarquizado.

¹²⁷ Em entrevista por e-mail realizada a partir da cidade de Buenos Aires em agosto de 2013, tradução nossa.

Assim, pelo dispositivo de mobilidade semântica, pode-se argumentar que a linguagem de Troilo não era tão sofisticada como Schissi dá a entender diante da proposta revolucionária de Piazzolla na ocasião, nem Pugliese era tão popular quanto seus pares em sua época. No entanto, a despeito de ambos buscarem uma música mais séria, que os levou respectivamente às salas de concerto europeias e ao *Colón*, Piazzolla não se preocupava tanto com os elementos rítmicos que favorecessem a dança como Pugliese. Tampouco a formação mais acadêmica de Piazzolla lhe colocava abaixo de D'Arienzo em termos de emoção. Sequer hoje se pode dizer que Piazzolla não seja popular mesmo entre muitos *tangueros* arraigados às formas mais tradicionais¹²⁸. Composições como *Balada para un loco*, e a opereta *María de Buenos Aires* tiveram uma receptividade positiva entre muitos portenhos inclusive na ocasião.

Passados cerca de cinquenta anos da *Vanguardia* de Astor Piazzolla e Eduardo Rovira, poderia se perguntar por que a experiência de grupos de tango eletrônico como *Gotan Project*, *Bajofondo* e *Tanghetto*, no início do século XXI¹²⁹, não resultou em um processo explosivo apesar da promessa de que o tango viria então a fazer sua revanche¹³⁰ depois de um longo período de ostracismo. Ao contrário, apesar da ideia de fusão, o tango eletrônico segue sendo relativamente rechaçado no contexto rio-platense como um estilo que não contribui para a renovação da sua linguagem, enquanto concepções mais vanguardistas ou experimentais como as que se encontram no *Tango Contempo*, que inclui nomes como de Diego Schissi, Agustín Guerrero e Nicholas Guerschberg, tanto podem levar o tango ao seu limite para que siga evoluindo como podem resultar apenas em uma variante da música erudita.

Parece haver um tênue fio que separa o tango das formas do popular e do culto. Há tanto uma recusa pelo excesso de formalismo que confina as emoções à jaula do rigor cerebral, como pelas facilidades do pop que dirigem a composição melódica ao gosto médio que não requer esforços para a inteligibilidade da estrutura musical. O tango não se contenta com o fácil e não raramente chega a incomodar aos ouvidos menos afeitos ao silêncio e à

¹²⁸ Não se pode deixar de supor que Piazzolla teria certa popularidade mesmo entre os argentinos à época. Ainda que declaradamente avesso à tradição, em uma reunião promovida pelo diário *La Razón* em 22 de outubro de 1961, uma feroz discussão teria sido instalada por Piazzolla ter criticado a intolerância dos argentinos quanto ao novo e elogiado a revolução musical da *Bossa Nova* no Brasil. Um jovem teria então gritado: “‘A juventude está com Piazzolla!’”. E o estava. E não só a juventude, senão um número crescente dos não tão jovens”. (AZZI; COLLIER, 2012, p.150-151, tradução nossa).

¹²⁹ A onda de música eletrônica no tango surge no início do século XXI através do sucesso de vendas e da visibilidade alcançadas pelos grupos *Gotan Project* e *Bajofondo*, aos quais se juntaram inúmeros outros como *Tanghetto*, *Electrocutango*, *Narcotango*, *Ultratango*, *Otros Aires* e *San Telmo Lounge*.

¹³⁰ *La revanche del tango* é o nome do primeiro álbum do *Gotan Project*, grupo que resultou do encontro, em Paris, entre o guitarrista e ex-roqueiro argentino Eduardo Makaroff com o DJ francês Philippe Cohen Solal e o suíço-alemão Christoph H Müller. (FEBRÉS, 2008, p.214).

disciplina da escuta musical. A ambiguidade do timbre do *bandoneón* traduz tanto uma suave melancolia e nostalgia como fere os ouvidos como uma buzina ou um órgão de catedral. Na verdade, o tango jamais foi dócil, tampouco *cool* como o blues ou certas vertentes do jazz, ou, sobretudo, a bossa nova. O tango não se presta à escuta domesticada dos elevadores e dos aeroportos, dos lobbies de hotéis luxuosos, nem mesmo serve de trilha sonora de filmes com cenas de festas sofisticadas em Park Avenue. Por outro lado, embora tenha uma forte conotação sensual pela sua dança, a exposição da sexualidade tornou-se tão prosaica em certas culturas que encobriu qualquer possibilidade do tango, com sua atmosfera solene, ser utilizado como subtexto de narrativas estéticas tão pouco sutis. Sua sonoridade tampouco cabe na estetização da violência dos filmes cultuados de Quentin Tarantino, mas assenta-se mais à atmosfera esfumada dos filmes *noir*, às imagens nostálgicas de Fellini, ao realismo crítico de Visconti, à incomunicabilidade de Antonioni, aos suspenses de Hitchcock, aos *westerns* do velho oeste, ou às nostalgias de Tarkovsky.

Circunstâncias ambíguas acercam-se do tango. Sabe-se que Piazzolla enfatizou a necessidade da formação clássica, do conhecimento técnico do instrumento, e de estudar as regras de harmonia, e que isso “[...] obrigou a terminar com o músico ‘*orejero*’ [*orillero*, dos arrabaldes, que toca de improviso] e com as orquestras que tocam de ouvido [*a la parrilla*] como único meio de expressão. Há uma frase de Osvaldo Pugliese que [...] diz que Astor obrigou todos a estudar.” (GORIN, 1998; STREGA, 2009, p.61, tradução nossa). Por outro lado, criticando a atual formação estritamente acadêmica dos jovens, Cáceres (2010, p.161, tradução nossa) propõe a prática de tocar de ouvido [*a la parrilla*] para que possam libertar-se da imposição da partitura. “Na verdade, se não souber onde colocar os acentos com precisão não se poderá alcançar a correta disposição rítmica das frases executadas”. E comparando essa questão da improvisação do tango com o jazz, sugere que

[...] haveria que explorar o tão discutido tema da improvisação no tango, partindo de que a disposição das sequências harmônicas são mais complicadas que no jazz, não pelas dissonâncias, senão porque estejam assentadas sobre a linha melódica. [...] Em contraposição a do jazz, a improvisação *tanguera* é mais difícil. No jazz, pode-se “florear” fazendo-se arpejos e escalas enquanto se espera encontrar alguma frase feliz, mas no tango é preciso começar por uma frase, desenvolvida e concluí-la, antecipando sua resolução [...]. (CÁCERES, 2010, p.164, 165, tradução nossa).

A resolução da aparente contradição é razoavelmente simples: a seriedade que o tango almeja desde os tempos da *Guardia Nueva* não deve ser confundida com um maior domínio técnico dos instrumentos e da linguagem musical, com uma maior elaboração mental na composição da partitura, se estes princípios implicarem em um distanciamento das emoções contidos na forma de conduzir os arranjos e interpretá-los. Essa constatação não é menos verdadeira nem

entre os jovens músicos atuais que enveredam pelo experimentalismo, nem para Piazzolla que, ao assistir a um octeto de jazz dirigido pelo saxofonista Gerry Mulligan – com quem depois viria a gravar um disco –, teria ficado impressionado com

“[...] a felicidade que havia no cenário... Não era como nas orquestras de tango, que pareciam cortejos fúnebres, reunião de amargurados. Aqui a coisa era uma festa: tocava o sax, tocava a bateria, passava-se ao trombone... eram felizes. Havia um diretor e arranjos, mas havia também uma ampla margem para a improvisação, todos podiam disfrutar e brilhar”. (AZZI; COLLIER, 2012, p.110, tradução nossa).

Assim como o jazz, o texto do tango não se esgota em sua partitura. No entanto, de fato, no tango há pouca senão mesmo nenhuma improvisação. Não se desdobra a música ao infinito. A felicidade que Piazzolla vislumbrara no jazz deve ser antes entendida como o comprometimento do músico com a expressividade que exige o tango para ser executado, como um antídoto à apatia e ao mecanicismo na leitura da partitura. Mariano González Calo¹³¹ insiste que se deve sofrer a cada nota, exagerar nas colcheias. Cada momento é como se fosse o último, é como se convivesse constantemente com a morte. O que o *bandoneonista* propõe é que o tango não possa ser concebido sem essa instância expressiva que ultrapassa a escritura. Esse componente expressivo não seria outro que não aquele que também a dança alvitra ao exigir dos pares um comprometimento que suplanta a compreensão estrita dos códigos e que se lança a uma improvisação controlada e a uma devoção ao encontro dos corpos em um terceiro. Assim como é expressivo o timbre e a sintaxe do *bandoneón* que reúne o profano e o sagrado na mesma sonoridade. Essa expressividade é trágica porque é consciente de sua finitude. A felicidade no tango é trágica, pois há que se afirmar a vida a despeito de sua brevidade e irreversibilidade. As letras de tango vão explicitar esse caráter trágico em temas recorrentes como a morte, a angústia, a perda e a ilusão da volta, e as formas de cantar frequentemente se valerão do aparato dramático a partir do modelo instaurado por Gardel.

Nos textos *tangueros* há uma correspondência entre cada sílaba e cada nota, portanto, o cantor deve vocalizar todo o texto, cumprindo com os espaços semânticos para que a história relatada seja compreendida. O cantor de tangos executa a descontinuidade textual na continuidade musical, verdadeira proeza que o cantor de formação “clássica” não consegue realizar (como se observou nos exemplos de Plácido Domingo, Tito Schippa, Beniamino Gigli e outros cantores líricos quando se aventuraram pelo repertório *tanguero*). [...] o cantor de tangos “diz” os tangos, mas também “dizem” os tangos os instrumentos, e neste “dizer” conjugam-se texto, música, arranjos, “*yeites*” e público. (MINA, 2007, p.302, tradução nossa).

¹³¹ Considerações extraídas de entrevista pessoal concedida em agosto de 2013 na cidade de Buenos Aires.

A possibilidade de que um cantor ou músico execute o tango com a expressividade necessária para que se torne crível está vinculada à necessidade de interpretá-lo segundo regras que não estão inscritas na partitura, mas que a excedem. Estes recursos musicais viriam a ser os tais *yeites*. “Os *yeites*, usados tanto por instrumentistas como por cantores, são o ‘rubato’, modos de acentuar ou arrastar, inflexões, matizes e astúcias musicais e vocais que dotam a execução com o sabor particular do tango argentino.” (MINA, 2007, p.302, tradução nossa). Eles apontam para uma condição territorializada do tango na medida em que não se encontram plenamente codificados, dependendo da proximidade e de uma transmissão oral para serem apreendidos. Os *yeites* contêm o traço diferencial, rítmico, do tango. Trazem o suíngue, o jeito *canyengue*, a sonoridade imprevista, o jeito imperfeito [*mugre*] que não se deixa apreender pela notação musical, mas pela experiência compartilhada¹³². Não se confundem com a improvisação do jazz, mas com o sotaque próprio ao tango, com sua expressividade trágica, antes violenta que doce.

Essa expressividade trágica alastra-se por todo o texto do tango. Está presente na impostação da voz, na temática das canções, na dança, no marcato, no arrastre, no staccato, no *bordoneo*, no uso do pedal sustentando o registro grave da nota, na *yumba*, no *umpa-umpa*, na orquestra tocando na primeira voz. A combinação desses elementos expressivos com a atmosfera solene, melancólica e pessimista, que se evidencia nas letras e no caráter circunspecto dos dançarinos, impetra um espírito trágico na estética do tango. Tudo isto pode soar anacrônico quando se pensa que o tango evoluiu num ambiente de prosperidade econômica e social na Argentina que deveria antes expressar um impulso otimista, ou mesmo hoje, quando o espectro da eminência da finitude é esconjurado pela ideia de progresso científico e tecnológico, e o apelo publicitário pela alegria é compulsivo e histrionico. No entanto, o tango parece antes desdenhar desse otimismo barato ou ingênuo, do que consentir com essa ideologia contemporânea que injeta uma dose excessiva de felicidade na perspectiva do consumo de bens materiais ou mesmo na ânsia insaciável pela novidade. O tango é conflito. Expressa-se pelo conflito trágico que surge da tensão entre as formas apolíneas e as dionisíacas e sua evolução resulta da admissão, mas, sobretudo, da busca permanente de solução para esse conflito.

¹³² A importância da tradição oral fica explícita na concepção da *Orquesta Escuela Emilio Balcarce* que surgiu em 2000 através do esforço de músicos da nova geração – como Ignacio Varchausky – em criar um espaço de intercâmbio com os da geração dos anos dourados do tango para que estes pudessem transmitir pessoalmente esse conhecimento que não poderia ser apreendido pela simples leitura das partituras ou mesmo pela escuta criteriosa dos discos gravados na época. Esse trabalho encontra-se inclusive registrado no filme *Si sos brujo – Una historia de tango*, de 2005.

3.7 – TERRITORIALIZADO E ANACRÔNICO

A estética do tango é trágica porque busca conjugar uma expressividade primitiva, desmesurada, violenta e criativa, com uma elegância discreta, uma forma universal. De um lado, encontram-se as forças primitivas que brotam da terra, a expressividade dos *yeites*, da *murga*, a particularidade no jeito de tocar e dançar revelando o caráter territorializado do tango. De outro lado, a procura antagônica por uma forma clássica, ao mesmo tempo universal, ao mesmo tempo atemporal, acaba por se revelar anacrônica nas condições em que usualmente é feita essa escolha.

Quando se pensa que o *nuevo tango* fazia parte de uma vanguarda que modernizou sua linguagem a partir de uma retomada de formas musicais que estavam sendo ultrapassadas no mundo tanto pela acentuação da batida rítmica a partir de uma matriz negra, eminentemente percussiva, como pelas concepções mais formalistas do minimalismo ou da música eletrônica, o desígnio do tango não poderia implicar senão nesse descompasso com o espírito de seu tempo. Em meados do século XX, as apostas deveriam apontar para algum desses caminhos, mas jamais a uma retomada às formas clássicas ou aos elementos ornamentais do barroco e do romantismo. Pode-se argumentar que o paradigma que representou a intervenção de Piazzolla no tango, levando ao paroxismo certas formas clássicas de composição, tenha conduzido o tango a uma aporia. O momento em que o tango atinge musicalmente seu apogeu em termos de sofisticação de sua linguagem corresponde ao da decadência do espaço semiótico, ou seja, do declínio dos fluxos comunicacionais que alimentavam as interações entre seus principais sistemas de signos. A *Vanguardia* fora um movimento essencialmente musical, mas, a despeito de uma relativa atualização de sua poética, a dança estagnou, e, acima de tudo, os sistemas (ou subsistemas) tornaram-se incomunicantes, ganhando relativa autonomia.

Com efeito, progressivamente a partir dos anos de 1960, tanto o sistema-música como o sistema-dança tenderam a se confinar respectivamente às salas de concerto e às milongas, perdendo também parte significativa da interação que antes havia entre ambos e que tornava intensa as comunicações ou traduções semióticas. A dança nas milongas seguirá perpetuando suas figuras e improvisos preferencialmente ao ritmo dos tangos tradicionais da *Vieja* e *Nueva Guardia*, ainda que ocasionalmente estes possam ser executados em arranjos mais vigorosos e contemporâneos, imunes aos chiados das gravações originais. O tango cênico, dos espetáculos e não das milongas, absorverá os excessos dos traços barrocos e românticos, codificando-os

em exhibições técnicas reproduzidas no virtuosismo dos bailarinos e na expressividade teatral e dramática de suas feições caricatas e movimentos acrobáticos. E a poética, renovada desde o *nuevo tango*, continuará a revisar as formas do passado a partir de novos conteúdos, alternando um estilo mais jocoso, romântico ou dramático. Embora se possa defender a tese de que a dança foi a peça de resistência do tango em seus ‘anos de declínio’ nas décadas de 1960 a 1980, foi certamente a linguagem musical a que mais evoluiu, ainda que tenha estabelecido um paradigma não mais ultrapassado. À exceção do eletrônico e de alguns diálogos criativos com a herança *criolla* na tradição da *guitarra*, a linguagem musical persegue ainda o rastro aberto por Piazzolla em incursões experimentais pelo clássico contemporâneo, ou em fusões com o jazz.

Essa ausência de sincronismo entre os sistemas que falam a mesma língua, mas em modos e tempos diversos, se, por um lado, afeta a dinâmica do espaço semiótico do tango, sobretudo por inibir uma maior interação entre os sistemas dança e música, por outro lado, permite uma intensa mobilidade semântica na medida em que se possa adentrar nesse espaço por diversas portas e traçar linhas de continuidade diversas, explorando sua heterogeneidade de linguagens. Há vários tangos no grande sistema-tango, e que não se constituem em línguas mortas porque ainda continuam sendo praticadas em certos nichos a despeito de seu arcaísmo, no entanto, há uma falência dessa grande língua que não cumpre mais a função social de produzir representações que traduzam o sentido atual da cultura. O tango talvez não seja mais “o idioma dos argentinos” nem expresse seu modo de caminhar. Não mais como o fora antes como ferramenta de integração social, como um parafuso da engrenagem social.

Como constaria num artigo escrito em 1966 pelo diário *La Prensa*, até os anos de 1940 “[...] não existia em Buenos Aires a opção de gostar ou não gostar do tango, o tango existia como uma cultura, uma situação geográfica, um clima determinado. Era a expressão do portenho, o veículo natural de suas emoções e o caminho de sua filosofia.” (ZALKO, 2001, p.283, tradução nossa). A tese de Carlos Mina (2007) de que o tango foi ao mesmo tempo resultado e ferramenta de integração social de uma Buenos Aires que deixava de ser uma terra de imigrantes para se constituir em uma cultura homogênea, reafirma o propósito utilitário que a frase de Pugliese confere ao tango. Talvez agora que o tango tenha perdido sua função social, seu caráter utilitário, possa finalmente aspirar ao estatuto artístico, satisfazendo as exigências de certos teóricos. Talvez, agora, cada sistema possa operar autonomamente, desenvolvendo suas linguagens próprias sem interferência de outros contextos, minimizando, ou mesmo negando, o caráter territorial dos sistemas de cultura. Hipótese que, no entanto,

torna-se pouco defensável para se levar radicalmente até as últimas consequências, inclusive quando se isola e analisa o sistema musical, que justamente reivindica maior autonomia de sua linguagem diante dos demais sistemas.

Ao menos até o advento dos meios de produção eletrônico, a música jamais prescindiu por completo do caráter territorializado em suas estruturas. Maurice Ravel – “[...] considerado por muitos o mais puramente francês dos compositores” –, teria se servido de “[...] de uma vasta biblioteca de material folclórico – o acervo incluía música espanhola, basca, corsa, grega, hebraica, javanesa e japonesa”. E Debussy teria ficado extasiado com a música vietnamita “[...] com sua escala minimalista de cinco notas, sua delicada sobreposição de timbres e seu ar de animação suspensa.” (ROSS, 2009, p.100, 55). Mesmo que se queira incluir compositores como Ravel, Stravinsky, Bartók, Janáček e Falla como dedicados à pesquisa da música folclórica, carregada de nacionalismo e desprovida de uma universalidade cosmopolita, em que as estruturas melódicas “[...] seguiriam o padrão da fala; os ritmos acompanhariam a energia da dança [...]”, estando, portanto, sujeitas a um conjunto de representações sociais que contaminariam sua pureza, percebe-se que o espírito territorial afloraria ainda em formalistas como Schoenberg que “[...] definia sua música como o ‘exemplo vivo de uma arte capaz de se opor de forma eficaz contra as esperanças hegemônicas latinas e eslavas e totalmente derivada das tradições da música alemã’.” (ROSS, 2009, p.91, 343). E mesmo quando esses resquícios de ‘deterioração musical’ não provinham de uma zona periférica como a eslava ou ibérica, mas da França, a supremacia germânica na conformação de uma matriz musical clássica haveria de ser preservada a qualquer custo.

Schoenberg foi acometido por aquilo que mais tarde chamou de “psicose de guerra”, e traçou comparações entre os ataques do exército alemão à França e suas próprias investidas contra os valores da burguesia decadente. Em carta a Alma Mahler, datada de agosto de 1914, demonstrou um entusiasmo extremado pela causa alemã, atacando de um só golpe a música de Bizet, Stravínski [sic] e Ravel. “É hora de acertar as contas!”, disparou Schoenberg. “Reduziremos, agora, esses defensores do kitsch à escravidão e lhes ensinaremos a venerar o espírito germânico e a adorar o Deus alemão.” (ROSS, 2009, p.81).

A guerra geopolítica no terreno da música – justo o sistema que se pretende mais autônomo em sua linguagem – não pouparia adversários que se apresentavam antes como aliados. Nietzsche não economizou críticas a Wagner quando viu seu projeto de arte total sucumbir em Bayreuth, subvertendo sua opinião anterior em que opunha a língua alemã às românicas, e que sinalizava “[...] para a superioridade germânica que, segundo ele, preparava o advento da verdadeira música.” (BURNETT, 2007, p.251). A partir dessa frustração, Nietzsche poderá rever sua posição, voltando-se aos encantos da *Carmen* de Bizet e

proclamar que a música deveria se “mediterraneanizar”. A guerra geopolítica também não economizaria munição em questões étnicas: “‘O jazz não é os Estados Unidos’, disse Varèse em 1928. ‘É um produto negro, explorado pelos judeus’.”¹³³ (ROSS, 2009, p.157). Em quaisquer dos casos, não se pode minimizar o fato de que nessas disputas por apropriações da linguagem, variáveis geopolíticas estejam sempre em jogo. No processo tradutório de um sistema de cultura a outro, o estrangeiro invariavelmente aparece como um código cujos traços territoriais devem ser negados para que se tornem próprios, e na medida em que são apropriados buscam se resguardar de ulteriores apropriações. Conclusão: em sistemas culturais, códigos não são exatamente compartilhados, mas apropriados, e, no caso do tango, não é diferente.

A expressividade trágica do tango – o espaço que se abre entre a partitura e a interpretação, entre a codificação e a improvisação – é o traço diferencial que melhor lhe permite estabelecer uma série de representações sociais que serão formatadas e organizadas pela memória do sistema. A atividade da memória conduz então a uma seletividade da fronteira, sempre alerta para acionar a contrassenha: ‘*isso não é tango!*’ diante da presença do estrangeiro. Embora esse dispositivo de regulação do sistema possa gerar obsolescência ao próprio sistema na medida em que inibe o aporte de novas informações, possibilita, em contrapartida, um salto qualitativo nas interações que são feitas a partir da interface entre os meios, garantindo a produção de semioses. Essa dinâmica tem caracterizado o espaço semiótico do tango desde o processo explosivo do *bandoneón* e da estruturação das orquestras típicas, permitindo o reconhecimento da excelência de seu texto. Esse mecanismo sofisticado de seletividade das fronteiras relaciona-se diretamente com a preservação do ritmo como espinha dorsal do sistema, assim como permite distinguir entre imitação e tradução nos processos comunicacionais envolvidos na produção de semioses. Ramón Pelinski (2000, p.49, tradução nossa) comenta que o *Sexteto Canyengue* de Amsterdam, dirigido pelo *bandoneonista* holandês Carel Kraajenhof, desenvolveu uma técnica tão perfeita de reproduzir o estilo de Pugliese que lhe teria valido elogios do próprio. Essa capacidade de copiar seria tamanha que teria chegado ao ponto de “[...] replicar à perfeição uma técnica tão explosiva do tango [...]” como é o *yumbeado*, ou seja, a acentuação dos tempos fortes como assim teria desenvolvido o próprio Pugliese.

¹³³ Ross (2009, p.157) prossegue na argumentação, afirmando que: “Descontado o tom racista, a afirmação não está tão longe da verdade: boa parte da música que o público branco classificava como jazz provinha da caneta de compositores judeus. Jerome Kern, George Gershwin, Irving Berlin e Richard Rodgers eram todos judeus provenientes do Leste Europeu, da Europa Central e da Rússia, e todos fizeram uso intenso de material afro-americano”.

Imitar, copiar, mesmo que à perfeição, ou traduzir? A questão epistemológica deve enfatizar esse aspecto porquanto abra uma diferença significativa nos processos cognitivos que tendem a tomar a possibilidade de transferência de informação como condição da comunicação, esquecendo-se que perdas e ganhos são inerentes a passagem de um meio a outro. Acerca desse hiato entre a escritura e a interpretação, entre imitar e traduzir, Pablo Agri (GASIÓ, 2011b, p.4095, tradução nossa) comenta: “Se escutas uma frase linda, você a imita, te contagia. [...] A melhor forma de aprender tango é tocá-lo e comunicar-se com as pessoas que sabem fazê-lo. Não existe um manual, é muito de prática e escutar as referências”. No entanto, também afirma que “[...] a mera cópia não nos faz avançar, deixa-se de enriquecer o repertório e o gênero”. Algo que compartilha Piazzolla quando alega que

Até Igor Stravinsky teve seu momento de fraqueza. Nos seus últimos anos de vida estava surgindo Pierro Boulez como compositor e o dodecafonismo fazia furor. Ele “não quis perder o bonde” e acabou escrevendo o pior de sua vida. Por copiar deixou de ser Stravinsky. (GORIN, 1998, p.83, tradução nossa).

Diego Schissi¹³⁴ concorda que a imitação faça parte de um processo aprendizagem, mas acrescenta que “[...] às vezes, os que ‘imitam mal’ têm mais sorte para ‘traduzir’”, ou ainda que “[...] inevitavelmente ao não copiar o estilo, pode-se ter mais chance de encontrar algo novo, um estilo próprio, como se algo da impossibilidade propiciasse a criatividade”.

Em que momento que o imitar não mais contribui para a dinâmica do sistema? Quando a literalidade antes compromete que favorece o processo comunicativo? Para a sobrevivência do sistema, a cópia contribui para o aumento quantitativo de textos, mas não necessariamente para sua diversidade e heterogeneidade que dependem ainda de um salto qualitativo obtido pela tradução semiótica que recodifica a informação a partir de traços diferenciais próprios ao seu meio. Nesse sentido, o imitar é apenas uma etapa necessária, mas insuficiente do processo de tradução que ainda carece desse trabalho expressivo de impressão de uma particularidade que o diferencie. Argumentos que podem ser aplicados ao caso dos chamados gêmeos idênticos que jamais virão a sê-los dada suas distintas interações ambientais a despeito do seu mesmo genoma. Nesse caso, a codificação pode se esforçar em produzir um padrão a ser replicado à perfeição, mas não destrói o trabalho da cultura em engendrar irregularidades. Irregularidades que provêm da condição espaciotemporal de toda cultura que desafia esse esforço metafísico do código de ultrapassar essa determinação.

¹³⁴ Em entrevista por e-mail realizada a partir da cidade de Buenos Aires em agosto de 2013, tradução nossa.

O hiato entre escritura e interpretação assume aspectos territoriais quando envolve o sentimento como qualidade expressiva de um ritmo que não se deixa copiar por aquele que não se envolva com suas próprias referências culturais e, nesse sentido, não se pode excluir a hipótese de que esse sentimento que ultrapassa os limites da linguagem musical esteja condicionado ao contexto cultural tanto daquele que interpreta como daquele que ouve. Por ocasião de sua turnê pela Europa com o *Octeto Electrónico* e a gravação de discos na Itália, nos anos de 1977 e 1978, a crítica argentina teria reclamado da utilização da “falta de paixão e da interpretação asséptica” dos intérpretes italianos, assim como dos aspectos comerciais e pouco expressivos do sax de Gerry Mulligan em um disco gravado com Piazzolla um pouco antes (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 345, 336). A acusação do crítico do jornal *Opinión* era de que Piazzolla, não sendo reconhecido na Argentina e obrigado a um autoexílio no exterior, vira-se forçado a ceder aos interesses comerciais da indústria fonográfica, gravando com músicos não argentinos.

As pessoas que melhor podem tocar o que Piazzolla compõe chamam-se: Antonio Agri, José Bargato, Kicho Díaz, Osvaldo Tarantino, Mario Lalli, Hugo Baralis ou Dante Amicarelli e vivem todas em Buenos Aires. Aos executantes italianos [*peninsulares*] falta-lhes sensibilidade e a atitude intelectual necessária para transmitir não apenas a complexidade senão também a fantasia misteriosa que é a parte mais importante da criação artística. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.338, tradução nossa).

Seriam esses argumentos consistentes do ponto de vista de uma análise semiótica do texto musical ou expressariam apenas uma retórica xenófoba, que tende a defender a qualquer preço os interesses – mercadológicos ou não – nacionais, lançando mão de uma contra ideologia não menos ideológica? Ambas as hipóteses parecem ser plausíveis e, não raramente, uma não exclui a outra. Que os artistas em geral enfatizem a necessidade de transgredir os limites da técnica pela expressividade é um recurso usual ao menos desde o século XIX, quando, por exemplo, na pintura, o artista colocou-se acima da necessidade mimética de copiar seu objeto à perfeição. Contudo, na música, onde esse objeto tende a se mostrar ausente, e, portanto, o recurso mimético dispensável, este argumento não procede exatamente da mesma maneira. Com a música, o que se assiste no modernismo, ou mais propriamente no formalismo, é a busca por romper com as representações que a composição possa produzir principalmente a partir de seus recursos melódicos e tonais. Todavia, essas distinções não tocam no cerne da questão da criação artística que é sublinhar a capacidade de transfigurar o visível e o audível pela força de expressão do artista. Merleau-Ponty (2004) já assinalava que a força do pintor vem de tornar visível o invisível. Força essa que se imagina redobrada no músico a cada interpretação do material sonoro, ultrapassando a notação musical no intento de

renovar permanentemente o audível. Se o pintor pinta uma única vez, encerrando sobre a pintura o visível, a música só se permite ser audível, tocando-a a cada vez. “Nunca toco igual, os solos saem sempre diferentes. [...] As pessoas se dão conta quando se toca com a alma, com paixão”, comenta Horacio Romo (GASIÓ, 2011a, p.4019, tradução nossa). E Piazzolla (1987, vídeo, tradução nossa) arremata: “[...] eu penso que não existe nada mais feio que um músico sobre o palco, aborrecido com o que está tocando [...] devo ter nascido com este problema dentro de mim: não me agrada chatear-me, quando toco tenho que estar feliz dentro do palco, tenho que estar contente”.

O que poderia ser visto como um desvio, um erro, uma imprecisão, ao contrário, enriquece o texto musical, ainda que a percepção dessas variações dependa do referencial do ouvinte que será capaz de estabelecer e hierarquizar essas diferenças segundo critérios mais ou menos pessoais. Não serão apenas os arranjos, mas as formas de interpretá-lo que vão adensar as camadas semióticas que não se estruturam unicamente a partir das diferentes escrituras do texto musical, mas também de sua leitura. Se os arranjos imprimem uma nova sintaxe à gramática a partir de uma mesma notação musical, suas interpretações enfatizam ainda mais este ou aquele aspecto das notas e das frases segundo uma dinâmica que lhes imprimem os músicos a cada execução, tornando plausível o argumento daqueles que entreveem uma função primordial da emoção no resultado de uma audição.

As questões envolvendo a partitura, os arranjos e as interpretações, tocam em um aspecto seminal da epistemologia da comunicação: a tradução semiótica. Traduzir evidentemente não se reduz ao sistema linguístico, ao verbal, mas também às mudanças de sentido que decorrem da passagem de um signo de um sistema ou contexto a outro, ampliando a distância entre código, linguagem e texto, e tornando a cultura um processo de comunicação dinâmico. Porém, ainda que o improvisado, com seus mal entendidos, tenha contribuído para o desenvolvimento na formação do tango, permitindo que uma imprevisível e original formulação musical surgisse a partir da tradução espontânea de outros gêneros, a sistematização das composições em arranjos possibilitaram não só a criação de uma memória escrita como que o tango evoluísse esteticamente a partir de uma superação técnica. Nesse sentido, a partitura, como escritura ou codificação da linguagem musical, representa a possibilidade de uma análise estrutural do texto sem a qual não seria possível visualizar os padrões rítmicos que atestam sua especificidade como gênero musical, além de preservar sua memória, principalmente em um momento anterior ao da reprodutibilidade técnica do som. No entanto, por mais que a partitura introduza todos os elementos que serão executados e

ouvidos, argumenta-se que um excesso é sempre produzido no modo de tocar tango que não teria que ver com questões mais técnicas como a quantidade de notas por segundo, mas, ao contrário, com o modo de explorar os vazios. Essa valoração da expressão, que faz com que um tango soe de maneiras distintas a partir de uma mesma partitura, provoca um hiato entre partitura e interpretação, entre notação e realização. Dessa descontinuidade na comunicação, aproveita-se, sobretudo, Piazzolla, criando um estilo próprio, e, ao criá-lo, faz com que a fronteira do espaço semiótico do tango torne-se igualmente permeável a outras sonoridades que, mesmo a princípio estrangeiras, intraduzíveis ao sistema-tango que lhe antecede, posteriormente sejam absorvidas, tornando próximo o que antes parecia suficientemente distante para ser entendido como não tango. Isso teria ocorrido não apenas com os gêneros que foram traduzidos na fronteira com sua música, como alguns elementos do jazz e da música clássica, mas com o próprio tango que lhe antecedeu.

O que poderia se chamar de estilo, de marca ou assinatura, justamente estabelece uma fronteira entre o próprio e o estrangeiro na produção de semioses, pois ultrapassa a mera cópia ou imitação. Encontra-se ao longo de todo processo da evolução da linguagem do tango, introduzindo um novo sentido que antes surge como uma experiência, uma provocação, um passo mais ousado, um improviso, um estranhamento que poderá ser codificado em seguida, tornando-se um signo próprio ao texto. A questão é saber quanta inovação e diversidade comporta um ritmo e quanto este deve às formas territorializadas de expressá-lo. Passados mais de cem anos desde que o tango surgiu, seu ritmo tem comportado variações que incluem sonoridades e sintaxes musicais distintas. O acento pode ser *criollo*, como aquele que se percebe pelo uso das *guitarras* como acompanhamento melódico e no eventual jeito *compadrito* de cantar, ou enfatizar o timbre melancólico do *bandoneón* ou do violino. Pode destacar o conteúdo dramático ou debochado da letra na voz do cantor, ou ressaltar a harmonia entre o amplo naipe dos instrumentos em configurações que vão de trios a nonetos, em formações instrumentais de câmara ou mesmo orquestrais. Pode acelerar seu andamento numa milonga, num estilo mais *canyengue*, com mais cortes e quebradas, ou imprimir um compasso mais valseado, apropriado a um tango mais liso de salão. As combinações são múltiplas, mas o elemento rítmico deve remanescer como máquina comunicacional do tango.

Não obstante essa diversidade rítmica, um sentido tende a atravessar todas as representações do tango: a referência à terra natal. Contido de forma explícita nas letras das canções, ou de modo implícito no modo de tocar e dançar, os aspectos territoriais definem linhas de força que não cessam de referir-se a um contexto através do qual o tango adquire

sentido. Por mais que tenha se tornado nômade, reorientando seu sentido a partir de contextos culturais diversos que incluem desde Paris e Barcelona, até o Japão ou a Finlândia, em nenhum momento o centro de seu caráter delimitado deixou de apontar para Buenos Aires. Uma mesma e sempre diferente Buenos Aires que pode ser a casa dos pais, o bairro de infância, a da mesa do café, do trago com os amigos, do amor perdido; do arrabalde esquecido, da Corrientes com Esmeralda, da ‘lua sobre Callao’¹³⁵. Que haja vários sentidos do tango em nada desabona sua dimensão ontológica desde que se admita que a dinâmica do mecanismo semiótico, que garante a heterogeneidade do sistema, não corrompa os traços distintivos que fazem com que o espaço semiótico do tango mantenha seu caráter delimitado. Porém, a conservação dessa condição delimitada do espaço – a despeito de sua irregularidade semiótica interna que o multiplica em outros inúmeros espaços – implica numa aparente contradição: de que o tango seja um e, ao mesmo tempo, muitos. É dessa tensão entre o único e o múltiplo que se alimenta o espaço semiótico, e não do relativismo da pluralidade de sentidos ao sabor dos sujeitos.

Que o tango extraia sua expressividade trágica do território, agenciando-se em torno de um espaço semiótico, não significa que esse espaço deva coincidir com uma delimitação geográfica por sujeição às linhas de força geopolíticas, mas à formação de uma memória que conserve suas conflituosas representações sociais. Caso o espaço semiótico não estivesse sujeito a esse tensionamento, os sistemas de signos que lhe integram não interagiriam de forma intercultural, mas apenas intracultural, o que seria o mesmo que supor uma ideia de cultura única. A cultura pode até pensar a si própria como única, como uma *Bildung*, extraíndo sua força como um logos propulsor que gera sentido a partir de si próprio, mas seu regime de expansão tenderia a se esgotar na perspectiva da ausência de fronteiras com sistemas e textos de cultura estrangeiros aos quais lhe serve de substrato para seu próprio mecanismo semiótico de propagação, estabilizando sua capacidade dinâmica. A suposição de que o tango seja um, apesar de seus múltiplos sentidos, implica preservação de seus traços distintivos e de seu caráter delimitado, e as formas pelas quais ele possa ser percebido e traduzido obviamente não lhe retiram, senão lhe agregam sentido. No entanto, a simples recepção de um fenômeno não resulta necessariamente em mudanças capazes de modificar a

¹³⁵ Corrientes e Esmeralda são duas importantes vias que se cruzam no microcentro portenho, tendo sido inclusive título de um tango de 1933 com letra de Celedonio Flores. Callao é o nome de uma famosa avenida que atravessa os bairros do Retiro e Recoleta, e que aparece nos versos de *Balada para un loco* escrita por Horacio Ferrer.

sua linguagem. A esse respeito, o testemunho de Horacio Salgán de suas apresentações pelo Japão pode contribuir com uma reflexão.

Comove a todos nós como um tango pode emocionar aos japoneses. Fiz quatro viagens ao Japão. Percorri um perímetro que incluía praticamente todas as ilhas do Japão. Estive não apenas nas grandes cidades japonesas onde por razões de cosmopolitismo podemos dizer que podiam ter uma proximidade com o tango. Eu estou falando de pequenínissimas povoações rurais aonde se chega ao hotel e está todo o pessoal venerando, mas não em sinal de submissão. É o seu modo de comportar-se e uma forma de cortesia onde se tem que tirar os sapatos. São aquelas populações que mantêm uma tradição japonesa, mas muito importante, profundíssima e, no entanto, vimos essa gente se emocionar de uma forma incrível, chorar o tempo todo. Em um dado momento, eu dizia a minha orquestra: “mas viemos para tocar ou chorar?” (AZZI, 1991, p.141-142, tradução nossa).

Apesar do olhar antropológico sobre a cultura japonesa que Salgán ensaia ser insuficiente para dele se extrair hipóteses consistentes, há uma margem de segurança em inferir que a cultura japonesa – assim como a europeia¹³⁶ – mantenha um distanciamento respeitoso que iniba manifestações excessivas de emoção na comunicação com o outro, e que, portanto, o tango, ao motivar um choro compulsivo – mesmo que esse tenha sido relativamente discreto e transcorrido sem causar prejuízo à apresentação – tenha conseguido quebrar com essa barreira estabelecendo uma inesperada interação. No entanto, não se pode supor que de uma cultura receptiva a um fenômeno estético que lhe é estrangeiro – estrangeiro à sua memória –, possa advir necessariamente um ambiente fértil para sua adoção e uma sistemática evolução como parece sugerir Shuhei Hosokawa (PELINSKI, 2000, p.347-378) ao realizar uma análise da introdução do tango como dança social no Japão como parte de uma estratégia de aproximação com o ocidente.

Um aspecto relevante no nomadismo do tango pelo Japão que Hosokawa aponta é que sua origem não teria sido rio-platense, mas mediatizada pela introdução de livros, partituras, fonógrafos e filmes, que reproduziam um tango já modelizado por suas passagens em Paris, Londres e Hollywood. No início dos anos de 1930, as primeiras formações instrumentais sequer contariam com a presença indispensável do *bandoneón*, ou mesmo do acordeão, que somente seriam introduzidos entre 1932 e 1935 com a *Moulin Rouge Orchestre*, de origem francesa. No entanto, ao que parece, essa sonoridade antes lembrava a *musette* que, seguindo melodias japonesas e não incluindo um repertório rio-platense, teria tido grande apelo popular

¹³⁶ Certamente, falar em cultura europeia é uma generalização por vezes abusiva em decorrência de sua heterogeneidade a partir da qual se poderia organizar em inúmeros subsistemas. No caso em questão, mesmo considerando-se que as culturas latinas na Europa mantenham um regime de maior proximidade comunicacional que as demais, a generalização é razoavelmente pertinente numa contraposição às culturas latino-americanas, notadamente a brasileira, que entende a demonstração exagerada de afeto inclusive como condição para uma ‘boa comunicação’.

entre os nativos. Com efeito, a introdução do tango argentino só viria a ocorrer a partir de meados dos anos de 1930, com a reprodução de seus discos em locais como o *Café Mado*.

Hosokawa (PELINSKI, 2000, p. 347-378) trabalha com duas hipóteses básicas em sua análise da ‘reterritorialização do tango’ no Japão. A primeira é que o sentimentalismo da música seja capaz de superar a barreira linguística, estabelecendo uma comunicação. A segunda é que se apoia na ideia de que quanto mais racionais forem os elementos de uma cultura, mais facilmente se deixam transplantar. A partir dessas hipóteses, pretende mostrar que, a despeito do gosto generalizado japonês pelos ritmos latinos como o samba, a rumba, a salsa e o merengue, apenas o tango teria passado a desfrutar de um “repertório comum (*‘mainstream’*)”, ainda que o “modo de vida argentino” não tivesse sido capaz de ultrapassar a barreira cultural japonesa, como o rock o faria em seguida entra a juventude. Seu argumento é complementado com a tese de que o tango é mais bem aceito que outros ritmos latinos por ter uma matriz europeia, racional, revelando uma estrutura que os japoneses teriam aprendido no processo de modernização do país.

No entanto, a despeito da receptividade do tango no Japão, não parece que o mesmo tenha se reterritorializado a partir das necessárias traduções de seu texto para uma nova linguagem. Essa situação ambígua de uma proximidade na diferença é um fértil indício de interação entre o próprio e o estrangeiro na dinâmica da comunicação e da cultura, mas não o suficiente para produzir uma evolução de sua linguagem que reorganize os estratos semióticos em um dado sistema. Algumas dessas características também estariam mais presentes no assentamento do tango na Finlândia através do retrato que Pirjo Kukkonen (PELANSKI, 2000, p.279- 308) faz do tango como signo da modernidade, de uma nova cultura corporal. A diferença, no caso finlandês, é que não teria ocorrido apenas uma recepção positiva como no Japão, mas o tango aparenta ter efetivamente se reterritorializado a partir da tradução dos signos de um sistema cultural estrangeiro para uma cultura própria, constituindo-se inclusive em uma exceção no contexto nórdico: “Na Finlândia, o tango transforma-se em um gênero próprio que resulta da combinação de traços da música nacional finlandesa com influências estrangeiras: a marcha alemã, a melancolia eslava, a tradição cigana, os sons do jazz e de Afro-América.” (PELANSKI, 2000, p.286-287, tradução nossa).

Nessa cartografia do tango nômade, que ainda inclui Varsóvia e Montreal, Dinamarca e Noruega, sefarditas e colombianos, russos e gregos, além de Paris e Barcelona, alguns aspectos devem ser sublinhados. A maior receptividade que o tango encontra em determinada cultura constitui-se em um fator de expansão, mas não necessariamente de diversificação de

seu espaço semiótico que carece ainda de semioses para que isso ocorra. E mesmo que seja possível constatar essa modelização de sua linguagem, torna-se preciso destacar ainda dois outros aspectos: se os limites de seu espaço semiótico não foram ultrapassados a ponto de produzir outro sistema autônomo, e, caso tenham sido preservados, observar quais os impactos causados no sistema geral em termos de uma nova hierarquização de seus estratos semióticos. A ideia de um espaço semiótico supõe a interação entre sistemas de signos, e desses com seus contextos, formando estratos heterogêneos que são hierarquizados por regras próprias a esses sistemas, garantindo-lhe um caráter delimitado de modo a se distinguir de outros sistemas. O arranjo sincrônico e diacrônico que hierarquiza essa irregularidade semiótica é o que lhe assegura uma série de traços distintivos que lhe possibilitam adquirir um nome próprio, distinto, portanto, de outros sistemas, de modo que não é a simples inclusão ou exclusão de um elemento que irá dissuadir sua estrutura, mas o modo como é organizado a partir de determinados contextos. A questão que permanece, portanto, é saber até que ponto novos arranjos podem ser feitos ou seus limites tensionados, permitindo manter seu funcionamento dinâmico sem que se transfigure seu caráter delimitado, o que remete ao estatuto ontológico de sua existência, ou a pergunta: *o que é?*

Poderia ser ainda nominado como tango aquilo que resultou de sua aparente reterritorialização na Finlândia ou no Japão? Quais as diferenças desses processos com relação àquele pelo qual o tango foi modelizado em Paris nos anos de 1910? Sabe-se que, no caso de Paris, o tango que por lá aportou veio de um contexto rio-platense sem o qual não haveria tango algum até porque a hipótese de uma ‘geração espontânea’ ou de uma criação *ex nihilo* parece insustentável. O argumento central não é, contudo, que o tango seja rio-platense porque ‘nasceu’ nesse contexto geográfico, mas porque foi apropriado por ele, o que desfaz qualquer tentativa de atribuir um estatuto ontológico de um fenômeno estético a uma variável étnica ou, muito menos, a uma categoria político-administrativa. O tango, cuja dança foi modelizada em Paris, retornou ao Rio da Prata, assim como o tango foi a Barcelona e, de lá, retornou, o que não seria um impedimento para que o tango tivesse se tornado francês – ou catalão – se assim o quisessem as mesmas forças ideológicas que lhe deram uma relativa legitimação e que, por um momento, também procuraram fazer dele um fenômeno francês¹³⁷. Como admite Kukkonen (PELINSKI, 2000, p.298, tradução nossa), “Os traços estrangeiros do tango, enquanto música, dança e letra, domesticaram-se na Finlândia”, ou seja, não foi o

¹³⁷ Questão que é abordada em detalhes no capítulo seguinte.

tango finlandês que se domesticou no contexto rio-platense. Toivo Kärki e Eino Grön¹³⁸, cada um ao seu tempo, modelizaram a linguagem do tango à especificidade do contexto finlandês principalmente pela introdução de uma temática e língua original, mas apesar das diversas “formas produtivas” que assume no folclore, na música religiosa, no rock, na música experimental, no jazz e na música clássica, as “funções intertextuais” que adquire são relevantes ao tango finlandês, a esse lugar de escuta, mas não necessariamente ao tango como sistema mais amplo.

Quando Pelinski (2000, p.44, tradução nossa) diz que: “As imagens caleidoscópicas do tango na paisagem midiática global podem se confundir com outras imagens musicais, quando a distância cultural torna irrelevantes as distinções de estilo. Como o tango é nômade, também o pode ser nossa maneira de escutá-lo”, o risco que se corre é de relativizar o sentido do tango e de quaisquer sistemas semióticos, apagando suas fronteiras e seu caráter delimitado. Assim, *Tango alemán* – um título que por si só entrega seu esforço ambíguo de torcer e ao mesmo tempo admitir uma procedência ou atributo que não lhe é próprio – de Mauricio Kagel – que, por sinal, é argentino de nascimento –, composta para *bandoneón*, violino e piano, em 1978, a despeito de sua pretensão vanguardista que compromete seu ritmo, demonstra efetivamente ter traços de tango em sua estrutura musical, o que lhe afasta do relativismo cultural que sugere Pelinski (2000, p.44, tradução nossa) quando diz que *Tango alemán* “[...] pode ser tango para os alemães e música alemã para os portenhos”.

Esse também poderia ser um argumento válido na anedota que se conta a respeito da mãe de Borges que teria confundido o tango de Piazzolla com o samba brasileiro, de modo que não se possa atribuir validade ao processo de recepção como critério na análise semiótica de um texto sem que se leve em consideração os efeitos de sentido produzidos dentro do próprio espaço semiótico a partir do qual se observa. Recepção não significa necessariamente tradução, que envolve necessariamente um processo de modelização da linguagem a partir do deslocamento de sentido de um meio a outro, e não uma mera interpretação ou apreciação pessoal de um texto que não seja capaz de contribuir no processo de reorganização dos estratos que compõem um espaço semiótico. Em que pese o fato de Lótmán (1979, p.35) atribuir à mobilidade semântica a capacidade de modificar o sentido de uma informação segundo sua recepção, a legitimidade desse recurso não interfere na dinâmica do próprio espaço semiótico que depende antes de um interpretante e não de um sujeito psicológico

¹³⁸ Toivo Kärki e Eino Grön são, respectivamente, compositor e cantor finlandeses de extrema relevância na divulgação do tango na Finlândia, mencionados no texto em questão de Kukkonen.

qualquer. Apesar do estranhamento (algo positivo do ponto de vista semiótico) que *Tango Alemán* possa causar em seu experimentalismo pelo recurso operístico do vocal, a estrutura rítmica, mesmo comprometida pela excessiva lentidão e por longas pausas, guarda traços do tango tanto quanto a obra *Tango* de Stravinsky, composta para piano em 1918. Nesses casos, o que se deveria perguntar é que contribuições Kagel e Stravinsky deram à linguagem do tango. E se a questão necessita ser colocada a partir de uma variável geopolítica, a pergunta deveria ser formulada procurando entender que desvio trouxeram Kagel e Stravinsky na evolução da linguagem do tango de modo que se pudesse pretender que seu sentido se deslocasse de um contexto rio-platense para outro alemão ou russo. Não obstante a contribuição pontual de ambos com a linguagem do tango, ao cabo, nem o nome de Kagel e Stravinsky parecem estar associados ao tango na medida em que o conjunto de suas obras (de sua linguagem musical) não pertence a esse espaço semiótico.

Ter como único critério epistemológico de um fenômeno estético o referencial do ouvinte é mergulhar num relativismo estéril que transfere o sentido da relação entre texto e contexto, unicamente ao contexto, mostrando-se como a outra face da análise meramente estrutural que, inversamente, procura ver apenas qualidades intrínsecas ao texto. Que o tango possa falar japonês ou finlandês, que possa ser dançado entre homens ou mulheres, que possa evocar aos elfos ou aos deuses ao invés de *compadritos* e amarguras, que possa inclusive prescindir do *bandoneón*, tudo isso é admissível, desde que seu ‘material genético’ não sofra mutações que o transfigurem ao ponto de um ‘outro irreconhecível’ para uma memória conservadora sempre disposta a enrijecer a fronteira com o estrangeiro diante de um risco eminente de ameaça a homeostase do sistema. Apesar de pouco provável, tudo isso é plausível, desde que essas variáveis ajustem-se ao mecanismo de regulação da memória.

A posição de Pelinski (2000, p.67, tradução nossa) sobre as relações entre o tango – que ele chama de portenho – e o tango nômade parece bastante apropriada quando afirma que: “[...] apesar das articulações recíprocas entre tango portenho e tango nômade, é razoável manter a distinção como tipos ideais diversos, na medida em que ambos sustentam experiências diferentes do tango, fundadas na fragmentação de seus respectivos contextos culturais;” admitindo que “[...] se, analogamente à evolução das raças humanas, ambas as modalidades de tango, apesar de sua origem comum, permanecessem sem contato durante um grande tempo, é possível que terminassem por se diferenciar o suficiente ao ponto de formar gêneros musicais distintos;” e terminando por concluir, dizendo que “[...] a proposta de identidade cultural do tango territorializado, ancorada num processo histórico determinado, é

mais ‘forte’ e relativamente mais estável que as propostas identitárias ‘débeis’, rizomáticas e móveis [...]” do que aquelas que oferecem o tango nômade.

Ainda que não se possa extrair uma conclusão geral a ser replicada a todos os sistemas culturais, a hipótese de que a territorialidade funcione como um mecanismo endêmico que assegure ao tango uma especificidade em termos de linguagem não pode ser descartada. Nesse sentido, a territorialidade, ao contrário do que se poderia supor, é um dispositivo de produção de diversidade tão eficaz quanto o nomadismo. Chamar o tango territorializado de portenho e os demais de nômades é mais que admitir uma origem comum – como Pelinski o faz –, mas é também supor que o nomadismo não se reterritorialize, permanecendo e satisfazendo-se na condição de nômade, quando ele próprio admite que os tangos, quando isolados de um contexto comum, formem gêneros distintos entre si e, quando mantidos em um mesmo contexto, disputem por um espaço hegemônico. O nomadismo não é uma característica dos “tangos não portenhos”, assim como a territorialidade não é um atributo exclusivo do “tango portenho”. A configuração espacial que aqui se propõe é distinta: o espaço semiótico do tango é único e, ao mesmo tempo, múltiplo. Há um único tango que se manifesta de diferentes formas segundo diferentes contextos, mas que, nesta heterogeneidade semiótica, lutam entre si pela hegemonia segundo um mesmo mecanismo de regulação que lhes garanta um caráter delimitado, uma fronteira, e um critério ontológico de distinção. Fora desse espaço semiótico do tango, há apenas o *não tango*: um tango que pode vir a ser ou um tango que deixa de ser tango para ser outra coisa.

Borges (1974, p.165, tradução nossa) defendia explicitamente o tango como uma forma universal, como um segredo que somente aos argentinos caberia desvelar.

Musicalmente, o tango não deve ser importante; sua única importância é a que lhe damos. A reflexão é justa, mas talvez aplicável a todas as coisas. [...] O tango pode ser discutido, e o discutimos, mas encerra, como tudo que é verdadeiro, um segredo. Os dicionários musicais registram, ao qual todos concordam, sua breve e suficiente definição; essa definição é elementar e não comporta dificuldades, mas o compositor francês ou espanhol que, acreditando nela, concebe corretamente um “tango”, descobre, não sem espanto, que há concebido algo que nossos ouvidos não reconhecem, que nossa memória não abriga e que nosso corpo recusa. Dir-se-ia que sem os entardeceres e noites de Buenos Aires não se pode fazer um tango e que no céu aos argentinos espera a ideia platônica do tango, sua forma universal (essa forma que apenas compreendem *La Tablada* ou *El Choclo*), e que essa espécie venturosa tem, ainda que humilde, seu lugar no universo.

O caráter metafísico que Borges imprime ao tango esbarra no mesmo imobilismo que o platonismo que ele evoca, ao julgar que o ser de alguma coisa é imutável. Para ele o tango é ritmo e um conjunto de representações que envolvem o signo do *criollo* e a cidade de Buenos Aires. Seu tango é territorializado e fixo, não contemplando nem o lamento do *bandoneón*,

muito menos as variações estilísticas que se iniciam na *Guardia Nueva* e culminam com o *nuevo tango*. Borges está certo em dizer que o tango, como tudo mais que é “verdadeiro”, guarda um segredo que não se deixa codificar – e, portanto, decodificar – e que este segredo reside na sua territorialidade, no entanto, esquece-se que a territorialidade não se confunde com uma determinação espacial – limitada pela mensurabilidade da dimensão geográfica – mas com a própria memória que ele mesmo admite ser o critério ontológico de distinção. O tango nem é portenho ou argentino, nem sequer rio-platense, apenas se encontra melhor acomodado em torno de Buenos Aires onde descobre um conjunto de representações que lhe confere sentido, como ainda reúne as melhores condições de produção e escuta. Ao final, em última instância, descobre-se então que o tango, como espaço semiótico, não se define por nada que não seja dado pela sua memória.

4. A MATÉRIA DA MEMÓRIA

Fotos: Paulo Masella

*Moriré en Buenos Aires, será de madrugada,
que es la hora en que mueren los que saben morir.
[...]*

*Moriré en Buenos Aires, será de madrugada,
guardaré mansamente las cosas de vivir,
mi pequeña poesía de adioses y de balas,
mi tabaco, mi tango, mi puñado de esplín.*

Balada para mi muerte (Horacio Ferrer)

*¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía, volcás como entonces
tu clara alegría?*

Tinta roja (Cátulo Castillo)

*Sur,
paredón y después...
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera y esperándote.*

Sur (Homero Manzi)

*Contáme tu condena, decime tu fracaso,
¿no ves la pena que me ha herido?
Y háblame simplemente de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
¡Ya sé que te lastimo!
¡Ya se que te hago daño llorando mi sermón de
vino!*

La última curda (Cátulo Castillo)

*¡Soy una canción desesperada...!
¡Hoja enloquecida en el turbión..!
¿Porqué me enseñaron a amar,
si es volcar sin sentido los sueños al mar?*

Canción desesperada (Discéputo)

*Renaceré en Buenos Aires en otra tarde de Junio,
con estas ganas tremendas de querer y de vivir.
Renaceré fatalmente, será el año tres mil uno
y habrá un domingo de otoño por la plaza San
Martín.*

Prelúdio para el año 3001 (Horacio Ferrer)

4.1 – REPRESENTAÇÕES EM CONFLITO

Pensa-se vulgarmente a memória como um conjunto de informações armazenadas pelo sistema em dispositivos passíveis de serem acessados por comandos que a recuperam e a comunicam através da linguagem, sugerindo certa estabilidade no processo de acomodação e transmissão desse material. Lótmán (1979, p.31) define funcionalmente a cultura como “[...] o conjunto de informações não-hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”. No entanto, os sistemas de cultura não são apenas um conjunto de informações armazenadas por acúmulo, mas organizadas e formatadas pela memória segundo critérios e programas que obedecem a coordenadas espaciotemporais próprias. A memória não é um mero registro dos eventos que se sucedem cronologicamente, mas a seleção e a hierarquização de suas representações em estratos semióticos que estão sempre sujeitos a novos arranjos a partir das interpretações que lhes são realizadas. Como qualquer espaço semiótico, o tango está propenso a ser observado por um esquema de contiguidade espacial e de linearidade do tempo que o localiza geográfica e historicamente impondo-lhe uma matriz espaciotemporal que não corresponde à lógica própria da memória que subverte essa determinação, aparelhando e hierarquizando o que seriam fatos e eventos em impressões e expressões muito particulares. A memória não lida com fatos, mas com versões que logo se convertem em textos de cultura; mitologias que não se submetem mais às provas empíricas; impressões que sensibilizam certos aspectos promovidos pela literatura e pela poética que falam de lugares, escolhem temas, contam histórias, evocam sentimentos; expressões que traçam linhas de força ou fraqueza, que desenham movimentos lentos ou vertiginosos, que retratam gestos dóceis ou eróticos. Mais que se empenhar em contar uma história fidedigna, a memória constrói uma estética do tango, configurando-se em um dispositivo de mobilidade semântica, irremediavelmente sujeito a apropriações ideológicas.

Nesse sentido, quando se busca na especificidade do timbre do *bandoneón* e da pulsação rítmica os elementos diferenciais do tango, não se pode esquivar do fato de que essas singularidades sejam também impressões inscritas na sua memória, imobilizando a tentativa de transformá-las em uma espécie de material genético imune às suscetibilidades das determinações conjecturais do tempo e do espaço. O timbre de um instrumento, como uma informação sonora, não se constitui a princípio em nenhuma representação, apenas assumindo uma significação quando inserido em determinado contexto que a memória retém. A memória de um sistema inteligente como a cultura não conserva informações isentas de contexto, mas

textos que traduzem uma condição espaciotemporal a partir da qual foram gerados. De fato, a memória não trabalha com informações, mas com representações, com signos. Ao adentrarem em um determinado sistema, as informações deixam de ser meros códigos, na medida em que são traduzidos pela fronteira, adquirindo um sentido próprio na passagem de um meio a outro.

Compreendendo a dinâmica da comunicação e da cultura a partir de um processo tradutório, as chances de estabilização de sentido e, portanto, de encontrar uma base ontológica que responda à pergunta ‘*o que é o tango?*’, somente poderão ser buscadas na função conservadora da memória do sistema que, no entanto, não tem nenhum caráter fundador, não goza de nenhuma anterioridade diante da experiência espaciotemporal que seria capaz de atribuir-lhe um valor propriamente semântico. Assim, não haveria nenhuma especificidade no timbre do *bandoneón* capaz de aderi-lo ao sentido do tango se a memória não respondesse positivamente a esse estímulo sonoro. E essa memória somente pode assim fazê-lo após o *bandoneón* ter sido apropriado pelo sistema do tango que, a rigor, não modificou seu timbre, seu material genético ou sua informação sonora, mas explorou esse potencial a partir de um contexto próprio de execução. Dificuldade semelhante existiria em estabelecer o ritmo como elemento diferencial do tango, outorgando-lhe um estatuto ontológico. Por mais que se busque um padrão no seu andamento, ou em sua métrica, suas variações dificultam o estabelecimento de um limite rígido entre o que é e o que não é tango, como se pode observar nas constantes querelas envolvidas nas tensões entre o ritmo produzido através do acompanhamento por *guitarra* e as formações orquestrais, no ritmo que acentua os aspectos dançáveis ou melódicos, ou nas variações rítmicas gestadas a partir de apropriações sinfônicas, eletrônicas ou vanguardistas. Ainda que os teóricos em música possam arrogar-se o direito de afirmar que isso é ou não é tango a partir de uma análise estrutural do texto musical, sempre serão contestados pelos músicos que enfatizarão o hiato existente entre a partitura e a interpretação como a chave do tango. Em última instância, será a memória do tango que decidirá sobre o que é e o que não é tango. Assim como fora com a inclusão do explosivo *bandoneón*, assim como fora com a música de Piazzolla.

Se antes, a escolha era dicotômica: *bandoneón* ou *guitarra*; formação orquestral ou acompanhamento por *guitarras*; forte pulsação rítmica, propiciando os aspectos dançáveis, ou ênfase nos traços melódicos e harmônicos; tango, ou música contemporânea de Buenos Aires; agora, diante de uma nova movida *tanguera*, o cenário encontra-se pulverizado por grupos que proclamam: *eu sou o tango*, ou, pelo menos, *eu sou o tango do porvir* ou ainda sequer se importam tanto em saber se o que fazem é ou não é tango, deixando que o tempo encarregue-

se de decidir. São núcleos agrupados em torno de uma proximidade estilística e que, não raramente, compartilham de uma mesma orientação política, orbitando em torno de espaços onde preferencialmente exibem sua música. Assim, o grupo *Tango Contempo*, com uma proposta mais vanguardista ou de fusão com o jazz, agrupa-se em torno do *Café Vinilo*, em Palermo; o *Almagro* no *Almagro Tango Club* em Almagro; os *Duros* no *CAFF* em Almagro; *Goñi* no *Teatro Goñi* em San Cristóbal; e *La Boca* no *Malevaje Arte Club* em La Boca. Há espaços exclusivamente dedicados ao tango, como o *Centro Cultural Torquato Tasso* em San Telmo, o café *El Faro* em Villa Urquiza, ou ainda o *Tango de Miércoles* no *Centro Cultural de la cooperación (CCC)*, em Balvanera; outros apenas circunstanciais em salas como a *Usina del Arte* em La Boca, o *Teatro 25 de Mayo* em Villa Urquiza; e há ainda programações específicas em alguns dos *Bares y Cafés Notables* e salas de espetáculos espalhadas pela cidade. Alguns se dedicam à execução em milongas; outros, como aqueles que ora iniciam, divulgam sua música no *Sanata Bar* em Almagro ou pelas ruas de San Telmo. Musicalmente, esse cenário é bem mais amplo e pulverizado¹³⁹, incluindo cantantes, trios, quartetos, quintetos e outras formações instrumentais, que executam estilos diversos e criam interfaces com outros gêneros, inclusive com a música eletrônica¹⁴⁰. São esses alguns dos personagens e lugares que integrarão uma nova memória do tango a partir de novos arranjos e hierarquizações em seus estratos semióticos.

¹³⁹ Um esboço do mapa da atual movida *tanguera* em Buenos Aires incluiria as seguintes agrupações: *Tango Contempo*: Diego Schissi Quinteto, Nicholas Guerschberg, *Orquesta Típica Agustín Guerrero*, *Trío Boero Gallardo Gómez*, *La Camorra*, Juan Pablo Navarro, Daniel Ruggiero, *Quinteto Viceversa*, Esteban Falabella, Juan José Mosalini; *Almagro Tango Club*: Hermanos Greco, *Quasímodo Trío*, J.P. Gallardo; *Duros*: *Orquesta Típica Fernández Fierro*, *Rascacielos*, *Julio Coviello Cuarteto*; *Goñi*: *Astillero*, *Quinteto Criollo*, *Ciudad Baygon*; *La Boca*: *Quinteto Negro La Boca*, *La Siniestra*. Entre tantos outros músicos, formações instrumentais e cantantes que se apresentam entre salas de concerto, de espetáculos, cafés e milongas, incluem-se ainda: *Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*, *Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires*, *Orquesta El Arranque*, *Orquesta Típica Almagro Tango Club*, *Ramiro Gallo y Orquesta Arquetípica*, *Orquesta Sans Souci*, *Amores Tangos*, *Orquesta Victoria*, *Duo Fuertes Varnerin*, *La Chicana*, *Fuyes Conurbanos*, *Quinteto La Grela*, Mariano González Calo, Aureliano Marín, Juan Subirá, Juan Villareal, Julián Bruno, Miguel Suárez, Alejandro Guyot, Ariel Prat, Omar Mollo, *Julián Hermida Quinteto*, *Nicolás Ledesma Orquesta*, *Cordal Trío*, *Julián Vat & Ariel Argañaraz Dúo*, *Sexteto Ojos de Tango*, *Carlos Corrales Trío*, *El Descarte Tango*, *Chiqué Bombón*, *Dúo Estigarribia-Fernández*, *Bernardo Monk Quinteto*, *Duo Fain Mantega*, *Trío Las Bordonas*, Julián Peralta, Pablo Mainetti, *Pablo Agri Sexteto*, *Alfredo Tape Rubin y las guitarras de Puente Alsina*, *34 Puñaladas*, *Rodolfo Mederos Orquesta Típica*, Néstor Marconi, *Julio Pane Trío*, *Walter Ríos Cuarteto*, Daniel Binelli, Leopoldo Federico, *Sexteto Mayor*, *Color Tango*, *Quinteto Real*, *La Juan D'Arienzo*, Matías González, *Quinteto Francanapa*, Pablo Estigarribia, *Almagro Cuarteto*, *Dema y su Orquesta Petitera*, *Orquesta Típica El Afronte*, *La Hoguera*, Franco Luciani, Pablo Ziegler, *Tango Negro*, *Cambio de Frente*, Ariel Ardit, Noelia Moncada, Cecília Roseto, Sayaca, Adriana Varela, Osvaldo Peredo, Hernán Genovese, Juan Carlos Godoy, Lúcia Borba, Guillermo Fernández, Marina Ríos, Martín Otaño, Gonzalo Genone, Bárbara Grabisnki, Victoria Di Raimondo, Juanjo Domínguez, Marisa Vázquez, Sandra Luna, Susana Moncayo, Rodríguez Mendez, Hernán Cucuza...

¹⁴⁰ Entre outros nomes, pode-se mencionar *Tanghetto*, *Otros Aires*, *Electrocutango*, *Narcotango* (Carlos Libedinsky), *Ultratango*, *Tango Crash* e *Dock Sud*. *Gotan Project* está baseado em Paris e *Bajofondo*, apesar de concentrar-se entre Buenos Aires e Montevideu, agrupa-se mais em torno da produção de discos e espetáculos.

Apesar das condições favoráveis oferecidas pela quantidade e diversidade de caminhos e propostas estilísticas que vêm sendo oferecidas desde o início do século XXI, não é possível prever quando e quais escolhas serão feitas pelo sistema. Essa escolha não é apriorística, não está dada pela informação que se encontra fora do sistema, mas apenas quando é traduzida pela fronteira. Ainda assim, essa informação que se transforma em impressão somente participará da memória do sistema quando houver um assentamento dos estratos semióticos que lhe permitam ocupar um lugar central na hierarquia de valores como um signo mais ou menos estável. Uma memória mais forte, mais repleta de signos estáveis, implica em uma fronteira mais seletiva às informações que adentram ao sistema. Inversamente, uma maior permeabilidade da fronteira aumenta a probabilidade de interações, embora esse incremento do fator probabilístico não resulte necessariamente em semioses que possam levar a uma diversificação e complexidade ao sistema senão a um acréscimo de textos de semelhante valor semiótico. Os processos explosivos, que introduzem um sentido novo capaz de reorganizar as estruturas semióticas e configurar outra hierarquia de valores, são imprevisíveis e, portanto, não podem ser previstos por um modelo sistêmico que privilegie os aspectos conservadores da memória nem por aqueles que apresentam maior permeabilidade de suas fronteiras.

Qualquer prognóstico não deve supor a perda da primazia do *bandoneón* como instrumento-chave para a tradução da sonoridade do tango – ainda que ocasionalmente possa ser excluído nas formações *criollas* em que as *guitarras* são indispensáveis e nas fusões jazzísticas e eletrônicas –, assim como as linhas gerais do que se entende por ritmo, embora mais flexíveis, tendem a ser mantidas na medida em que ainda se constituem em elementos estruturantes do tango. Ainda que muitas orquestras toquem ao vivo nas milongas, há uma tendência a privilegiar um repertório antigo, do tempo da *Guardia Nueva*, de modo a coibir as interações sincrônicas entre música e dança tal como ocorriam anteriormente. Desse modo, pode-se dizer que o parafuso da engrenagem da máquina *tanguera* encontra-se frouxo, ou seja, a função social do tango como gênero musical massivo, que integrava diferentes classes sociais através do baile, foi implodida, não apenas pela hegemonia do pop em suas diversas variantes, mas, sobretudo, pela expansão da oferta de opções de entretenimento e pela consequente segmentação do consumo que inviabiliza o caráter aglutinador de um único fenômeno estético senão por um breve momento.

Sistemas que apresentam uma memória estruturada como o tango tendem a permanecer reféns das representações produzidas em determinado espaço e tempo, o que os tornam demasiadamente territorializados e anacrônicos a um contexto mais amplo e atual,

impossibilitando que sua linguagem assuma um caráter hegemônico. Particularmente a música, que pode emancipar-se mais facilmente de representações anacrônicas sem perder sua singularidade, apresenta condições de promover uma evolução da linguagem do tango, atingindo nichos específicos de público. Basicamente é isso que ocorre hoje com o tango. Ainda que as representações do passado ainda estejam presentes, começam a adquirir um novo sentido a partir da resistência da linguagem musical em ambientes *cult* que procuram recobrir de modernidade o que o contexto atual insiste em tachar de antiquado. Não há qualquer caráter adivinhatório na sustentação dessa hipótese que, ao contrário, apresenta precedentes: isso já acontecera com o *nuevo tango* de Piazzolla em que a linguagem desenvolveu-se significativamente a despeito de um contexto desfavorável que coincidia com o desenvolvimento do rock e a ascensão do pop e, talvez aqui, possa-se encontrar indícios inusitados que confirmem que a escassez – e não a abundância – leve à diversidade.

Um novo sentido também surge em alguma medida com o tango eletrônico quando atualiza não apenas seus elementos rítmicos à batida eletrônica, mas também sua linguagem cênica que se apropria de alguns signos do passado, explorando os recursos multimídia da atualidade. Há alguma renovação inclusive na letrística, quando assume um tom mais crítico ou mesmo debochado, imprimindo um acento mais agressivo – e ainda mais trágico – da pulsão rítmica¹⁴¹, abrindo caminho principalmente entre um público mais jovem. Mesmo nas milongas, que tendem a atrair um público mais conservador, ocorrem mudanças, abrindo-se à diversidade de gêneros, às escolas, à inclusão de deficientes mentais, além de habitualmente conciliar diferentes idades e classes sociais. Esses câmbios que se operam no espaço semiótico do tango denotam que novas escolhas têm sido feitas pela fronteira do sistema, possibilitando uma nova formatação da memória a partir de contextos mais atuais.

Supõe-se que, em uma situação ideal, o sistema deva manter um equilíbrio sincrônico e diacrônico entre a frequência e a velocidade com que novas informações são traduzidas pela fronteira e a capacidade da memória em regular esse fluxo. No entanto, esse equilíbrio, se possível, somente seria alcançado em alguns momentos do desenvolvimento do sistema em que as interações interculturais fossem simultâneas e correspondentes em valor às intraculturais, mas dificilmente no eixo diacrônico na medida em que pressupõe uma espécie de síntese dialética que somente seria admissível obter a partir de uma observação externa ao próprio sistema pelo recurso da mobilidade semântica¹⁴². Internamente, essa síntese é

¹⁴¹ Caso notável em orquestras como *Astillero*, *La Fernández Fierro* e *Ciudad Baygon*.

¹⁴² Assume-se antes aqui, como, nas teorias sistêmicas em geral, o modelo epistemológico kantiano ao hegeliano.

impossível porque as informações que adentram ao sistema são absorvidas pela memória enquanto representações, enquanto uma espécie de matéria viva que sempre pode adquirir uma nova forma e um novo sentido a partir de interpretações que sistematicamente entram em conflito na defesa por uma posição hegemônica. Caso houvesse absoluto consenso, a memória alcançaria a soberania na conservação do nível estrutural do sistema, levando-o à redundância pela abusiva seletividade das fronteiras. Por outro lado, se fosse possível à memória conservar apenas códigos estritos, textos desprovidos de contextos, informações despojadas de referências, e não representações impregnadas de alusões às impressões vivenciadas em determinado espaço e tempo, poder-se-ia imaginar sistemas altamente capacitados à alta volatilidade em que as interações com outros sistemas fossem frequentes, resultando em semioses constantes. Essa também poderia ser uma situação ideal se não houvesse igualmente o risco da redundância e da homogeneização dos sistemas pela comunicação excessiva¹⁴³. No entanto, a memória é imprescindível para o estabelecimento do caráter delimitado da fronteira e a própria subsistência do sistema e se ao tango hoje se imputa a pecha de territorializado e anacrônico é apenas porque se esconde nessa proposição a tentativa de fazer da cultura um campo isento de conflitos e ambiguidades. Tanto na construção da territorialidade como na desconstrução de sua atualidade, esses conflitos e ambiguidades aparecem no espaço semiótico do tango como evidências de disputas, apropriações e mal entendidos que vão modelizar sua linguagem dando textura a sua memória.

Na medida em que o olhar em retrospectiva permite hoje entender o sistema-tango como estruturado em sua memória, torna-se possível analisar as disputas, apropriações e mal entendidos que ocorreram no passado e entender como se estabilizou esse processo que ainda repercute na formação de sentido de seu espaço semiótico. Estruturalmente, a memória assemelha-se à concepção kantiana da razão ou consciência que a considera como uma estrutura universal, necessária e *a priori* que organiza a realidade a partir das formas da sensibilidade e de categorias do entendimento. Como estrutura, a memória também é vazia em termos de conteúdos que somente podem ser preenchidos a partir da experiência sensível que ocorre nas fronteiras do sistema. As únicas constantes da memória são o espaço e o tempo, no entanto, a organização desse material estético que é introduzido no sistema não atende aos critérios de contiguidade espacial e da linearidade temporal utilizados por um observador externo, mas ocorre mediante tensões e conflitos que vão nortear as escolhas e hierarquizar os estratos semióticos segundo uma dimensão espaciotemporal própria, interna ao sistema.

¹⁴³ Cf. KULL, 2007, p. 77. Vide OUTRAS FONTES CONSULTADAS.

Esses conflitos podem ser percebidos nas relações entre centro e periferia que sistematicamente aparecem nas letras das canções que tendem a exaltar as qualidades do campo, do arrabalde, em detrimento dos vícios da cidade. Ao fazer essa escolha, em que as qualidades semióticas são hierarquizadas, o padrão espacial encontra-se subvertido: as qualidades da periferia (do campo, do arrabalde) passam então a ser centrais e as do centro periféricas. Procedimento semelhante ocorre na subversão da coordenada temporal que vem do passado em direção ao futuro e que, no caso do tango, corresponde ao movimento do campo à cidade que seria também acompanhado por uma linearidade de eventos que vão progressivamente reconfigurando a paisagem urbana, os hábitos e os valores sociais. Nesse caso, as escolhas do sistema vão preferencialmente recair sobre o passado que terá seus valores positivados em detrimento do novo que é percebido como ameaça. Em sua fase de estruturação, o tango leva ao paroxismo esse conflito de uma modernidade que seduz, mas que também corrompe um passado que, ao menos visto em perspectiva, parecia bem melhor. Esse conflito atravessa a memória do tango e marca uma estética que terá na ideia de *volver* [voltar] e, portanto, de nostalgia, sua maior força expressiva.

Como afirma Carlos Mina (2007, p. 193, 190, tradução nossa), “O tango em sua forma mítica ou estrutural, enunciaria: *não debes ir* ou *não debes mais se mover*” e teria como “paradigma” a letra de *Mi Buenos querido*, “[...] na medida em que voltar equivaleria a não ter mais desenganos, evitando a dor, o sofrimento e, finalmente, possibilitando alcançar um estado próximo ao da felicidade eterna”. Em seu refrão, a letra diz “Minha querida Buenos Aires, quando eu voltar a te ver, não haverá mais sofrimento, nem esquecimento”¹⁴⁴. Esse caráter nostálgico que passaria a ganhar força a partir dos anos de 1930 e prosseguiria impresso nas letras de tango até meados dos anos de 1950, revela também um curioso sintoma antecipatório, pois a Argentina – e Buenos Aires, como epicentro do tango – atravessa seu período de maior prosperidade social econômica justamente nessa época em que o tango já insistia em ser nostálgico como se fosse necessário desde então conservar aquilo que se iria perder ao invés de enunciar um futuro brilhante diante das condições que se observavam naquele momento. Diante do contexto social favorável que se apresentava na primeira metade do século XX, o tango poderia ter exaltado o futuro, ou mesmo o presente, mas preferiu freá-lo, mantendo uma tensão com o passado. Essa inversão da lógica temporal na formação dos estratos semióticos possivelmente não seria tão eficiente se as letras não encontrassem uma

¹⁴⁴ *Mi Buenos querido* (1934). Letra de Alfredo Le Pera, música de Carlos Gardel. (ROMANO, 2000, p. 259, tradução nossa).

correspondência de sentido na estrutura melódica da música, aguçada pelo timbre melancólico do *bandoneón*, enfatizando o caráter anacrônico do tango já naquele momento.

Como qualquer estética, o tango guarda as marcas de seu espaço e de seu tempo¹⁴⁵, e não se pode compreendê-lo plenamente sem recorrer aos inúmeros signos que constituem sua memória e que, ainda hoje, encontram-se presentes em Buenos Aires, conservados em seus velhos cafés em que se pode ficar horas sem ser importunado, na aversão ao plástico, na sobrevivência dos guardanapos de pano, no seu intenso comércio de rua com vitrines que ainda dispõem seus objetos de forma amontoada, sem seguir os padrões contemporâneos de marketing que vendem antes conceitos que produtos, na aversão aos *fast-foods* com suas luzes brancas e sua funcional urgência, nas inúmeras livrarias que insistem em expor esses ‘objetos obsoletos’, na disponibilidade das pessoas em conversar, na atmosfera almodovariana dos *colectivos* com seus espelhos bisoteados, cortinas em metalassê e luzes coloridas, às vezes neon. Esses signos anacrônicos ainda se encontram territorializados em Buenos Aires, no entanto, quando se atribui ao tango a qualidade semiótica de anacrônico, não se pretende apenas julgá-lo a partir da observação de seu sentido no contexto atual, que inevitavelmente transforma em passado tudo aquilo que não se atualiza na velocidade da tecnologia, mas a partir da sua própria lógica interna de sentido que se estruturou durante seu apogeu. Com uma inusitada prosperidade nas Américas, sustentada por uma classe média consolidada e visível em sua arquitetura exuberante, o tango poderia ter enfatizado a modernidade ou o ufanismo, mas preferiu manter-se nas sombras de um passado perdido e nas sobras de relações derrocadas. Não obstante, não fez dessa ruína objeto de expiação de uma culpa a ser redimida, mas uma tragédia a ser exaltada. O tempo simplesmente passa, e não há absolutamente nada que se possa fazer para trazê-lo de volta, nem para corrigir seu futuro. E as escolhas, uma vez feitas, não podem ser retrocedidas.

“Que o mundo foi e será uma porcaria, eu já sei... Em quinhentos e seis e nos dois mil também!”¹⁴⁶, já escrevia Discépolo em 1935, reafirmando que não há finais felizes, nem promessas de um mundo melhor, nem aqui, nem em tempo algum. A Europa, ou mais propriamente a França, poderia ter se tornado existencialista depois de ter presenciado as atrocidades da guerra, mas como explicar esse aparente niilismo portenho em uma Argentina

¹⁴⁵ Aqui, como em outras ocasiões ao longo desta tese, o tempo e o espaço referem-se não à dimensão espaciotemporal da memória do sistema, mas a do contexto social que lhe é externo, corroborando a necessidade metodológica de trabalhar com duas matrizes espaciotemporais, conforme descrita na introdução do corpus.

¹⁴⁶ *Cambalache* (1935). Letra e música de Enrique dos Santos Discépolo. (ROMANO, 2000, p. 275, tradução nossa).

neutra e distante desses combates? “A luz de um fósforo foi nosso amor passageiro. Durou tão pouco... eu sei... como o fulgor que produz um astro... A luz de um fósforo foi, nada mais, nosso idílio. Outra ilusão que se vai do coração e não volta mais” ¹⁴⁷, escrevia Enrique Cadícamo em 1943, evocando a fugacidade dos amores e da própria vida. Não obstante essa fatalidade dos destinos descrita em inúmeras canções, não há nada a se lamentar senão mesmo seguir dançando, afirmando essas quimeras que fazem do tango uma música com espírito trágico. O tango imita o caminhar, mas para, reflete, produz os ornamentos necessários, e segue. Tudo segue a essa música abismal que quando parece conduzir ao êxtase, retrocede, contém-se e mergulha na melancolia para depois ressurgir afirmando a vida, querendo voltar.

Praticamente todas as inúmeras representações do espaço semiótico do tango que foram produzidas ainda na primeira metade do século XX acentuam o sentido anacrônico de sua estética e nem mesmo a música de Piazzolla, que se proclamava urbana ao traduzir a contemporaneidade da Buenos Aires dos anos de 1960, deixou de sê-la ao aprofundar a melancolia e o romantismo em uma época em que o signo da rebeldia já se manifestava, evidenciando que esse efeito de sentido anacrônico já estava posto desde então e não é apenas resultado de uma mirada atual. A partir de deslocamentos espaciotemporais que colocam uma série de representações em conflito, o tango é resultado do movimento convergente de forças – e da transformação dessas forças – que vêm de fora para dentro da cidade. Do deslocamento de um universo *criollo*, representado pelo gaúcho e pela *payada*, para o burguês da cidade, concretizado nas canções e nas orquestras típicas. Da pureza das forças imanes da natureza para a luxúria dos cabarés; da força crua do punhal para a suave violência da tinta dos poetas; da rústica alegria dos trabalhadores sofridos, moradores dos *conventillos*, à domesticação legitimadora dos sofisticados hábitos parisienses. Não obstante esse movimento indique um ponto de partida e um ponto de chegada, as representações que se processam na memória do sistema não se acomodam a essa ordem sincrônica aos eventos, estando sujeitas a forças de sentido que operam em outro registro e dimensão espaciotemporal, e que configuram uma narrativa mítica que não é menos verdadeira do que os fatos que exprime por falsear sua realidade histórica, mas por evidenciar sua imprecisão e ambiguidade, nivelando as distinções epistemológicas entre essas instâncias discursivas.

“O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito

¹⁴⁷ *La luz de um fósforo* (1943). Letra de Enrique Cadícamo, música de Alberto Suarez Villanueva. (TODO TANGO, tradução nossa).

restitui é uma imagem *natural* desse real.” (BARTHES, 1978, p.163). Barthes (1978, p.166) pode estar correto ao inferir que haja uma “linguagem-objeto”, uma “linguagem operatória” que não “*fale sobre*” o real, mas “*aja o objeto*”, eximindo-se de uma função metalinguística, mas certamente não é sobre essas condições que age a memória, que não guarda semelhança com o papel epistemológico que desempenha a consciência de representar a partir de um suposto *grau zero da realidade* ou *primeira natureza*, senão de organizar textos já produzidos culturalmente. A matéria da memória não é bruta, não é sobre a realidade dos “dados brutos” (FLUSSER, 2007) que se debruça, senão a textos previamente traduzidos pela fronteira do sistema de cultura a que se refere. Tal como se encontra na função tradutória da fronteira, o dispositivo inteligente da memória consiste em fazer escolhas, mas, diversamente das escolhas feitas no processo tradutório, as escolhas da memória não se deparam com um ‘material novo’, com um “fundo de não cultura” ao qual se contraponha, senão com a hierarquização em estratos semióticos de textos que já se encontram internos ao sistema. Textos que expressam a heterogeneidade do sistema porquanto sejam imprecisos ou mesmo ambíguos nas informações que carregam, produzindo representações distintas que entram em conflito para assegurar seu sentido na narrativa do tango.

Alguns dos principais personagens dessa narrativa, como Gardel, Paris, o gaúcho e o *compadrito*, não se constroem como mitos sem guardar uma ambiguidade, um excesso de sentido que possa direcionar sua força expressiva para consolidar argumentos muitas vezes contraditórios entre si, mas que nem por isso comprometem sua capacidade de persuasão entre seus leitores ou ouvintes. A única certeza que parecem ter esses personagens é que seus conflitos internos poderão ser superados, ou ao menos estabilizados, a partir da referência a um lugar comum de devoção: Buenos Aires, como espécie de Meca do tango. Quando se afirma que a letra de *Mi Buenos querido* é paradigmática da forma mítica que o tango assume não se está falseando a realidade de que Buenos Aires signifique uma referência fundamental ao tango, senão territorializando sua linguagem em uma espacialidade que absorve a própria metáfora que o enunciado sugere ao assegurar de que “[...] quando eu voltar a te ver, não haverá mais sofrimento, nem esquecimento”. Buenos Aires localiza a possibilidade de fazer convergir as contradições e as ambiguidades não só dos principais personagens da narrativa do tango, como da própria existência.

A função da memória não se resume, contudo, a contar uma narrativa mítica do tango, como se os aspectos literários e poéticos não tivessem uma relação com a música e com a dança. Ao contrário, é a partir desses sistemas de signos que se forja uma narrativa que, de

alguma maneira, ajuda a explicá-los, conferindo-lhes um cenário e um sentido histórico ao qual se acomodam e que também lhe cobram um padrão rítmico e uma linguagem poética que não fira os pressupostos do que essa memória convencionou a chamar de tango. Caso a memória entenda que as traduções que estão sendo feitas em termos de novos arranjos, novas influências musicais, novos gestos e passos, e de uma nova poética, possam comprometer as linhas gerais do significado do tango, seu programa conservador é acionado no sentido de corrigir essas possíveis distorções através da enunciação da contrassenha: *isso não é tango!* Esse programa atende a exigência de manter certo homomorfismo ao sistema, garantindo, segundo Lotman (1998, p.24), o caráter delimitado da fronteira, além de certa homogeneidade e individualidade que lhe conferem um espaço próprio, a despeito de sua heterogeneidade e irregularidade semiótica¹⁴⁸. A dinâmica do espaço semiótico não decorre, portanto, apenas da função tradutória da fronteira, mas também da função reguladora da memória, que estabelece um programa conservador que visa manter a estrutura hierarquizada dos estratos semióticos, reduzindo a velocidade e a permeabilidade dos fluxos comunicacionais que se verificam nas fronteiras. Não obstante essa faceta inibitória, a memória também interage de forma comunicacional com os subsistemas da música, da dança e da poética do tango, a partir dos quais é possível constatar semioses que tornem dinâmicas as suas linguagens¹⁴⁹. Fato, aliás, constatável na evolução da linguagem musical que o tango tem recentemente experimentado na proposição de novas composições a partir justamente desse intercâmbio com a memória, recuperando e combinando ‘antigos’ com ‘novos’ elementos, reafirmando talvez a fórmula de que *voltar* é o melhor a se fazer num mundo ávido por novidades inconsistentes.

4.2 – PRIMITIVO E CIVILIZADO

O programa da memória não responde unicamente à função de conservação dos textos de cultura, assumindo uma feição retrógrada que leve o sistema à inércia, mas tem um caráter responsivo, ajustando-o a novas demandas que são solicitadas no processo tradutório. A partir

¹⁴⁸ Cabe esclarecer que Lótman não afirma categoricamente que seja o programa conservador da memória que garanta “o caráter delimitado da fronteira e certa homogeneidade ao sistema”, mas apenas que essas sejam propriedades da semiosfera ou do espaço semiótico. A inferência acima feita decorre de uma das hipóteses teóricas de trabalho.

¹⁴⁹ Ambas as formulações constituem-se em hipóteses de trabalho.

de padrões previamente estabelecidos, a memória fornece às fronteiras dos sistemas as diretrizes para que as escolhas sejam feitas garantindo certa coerência e homogeneidade ao sistema. A contrassenha – *isso não é tango!* – revela essa condição estrangeira em que se situam os textos que são percebidos como intraduzíveis por um dado espaço semiótico por não se adequarem aos padrões estabelecidos a partir de seu centro, criando uma instabilidade, uma irritabilidade nas suas fronteiras que não raramente é expressa em agressividade pela tensão que gera em seus componentes internos. Sem esse caráter seletivo que a memória imprime às escolhas, qualquer texto teria potencial para ser traduzido, introduzindo mais informação ao sistema sem necessariamente resultar em um salto qualitativo. A partir de certa compreensão do mecanismo semiótico da cultura, a abundância pode até gerar diversidade, mas representa um ponto de inflexão ao sistema, pois tanto pode significar a ameaça a sua estabilidade como lhe fornecer uma ‘vantagem competitiva’ na medida em que se estratificam as suas camadas semióticas, gerando maior irregularidade e dinamismo.

Trata-se, portanto, de uma situação de risco, na qual o estrangeiro apresenta as condições de uma *equibrobabilidade* (ECO, 2001) – podendo ou não ser traduzido –, muito distinta da probabilidade que representa um código qualquer – no limite, sempre passível de tradução. Além disso, uma vez superada a barreira inicial da intraduzibilidade que representa o estrangeiro, o sistema evita o risco da redundância que o excesso de comunicação pode vir a ocasionar ao permitir que seu dispositivo inteligente realize semioses, operando um registro acima ao da mera transmissão de informação. No entanto, para que isso ocorra, é preciso que a permeabilidade da fronteira supere a resistência que a memória oferece em seu programa de conduta que tende a ser conservador e econômico nas suas escolhas.

A semiosfera tem uma profundidade diacrônica, pois está dotada de um complexo sistema de memória e sem essa memória não pode funcionar. Mecanismos de memória existem não apenas em algumas subestruturas semióticas, mas também na semiosfera como um todo. Apesar de que para nós, submetidos à semiosfera, esta possa nos parecer um objeto caoticamente carente de regulação, um conjunto de elementos autônomos, é preciso supor nela a presença de uma regulação interna e de uma vinculação funcional das partes, cuja correlação dinâmica forma a conduta da semiosfera. Esta suposição responde ao princípio de economia, na medida em que sem ela o fato evidente de que efetuam as distintas comunicações torna-se dificilmente explicável. (LOTMAN, 1998, p.35, tradução e grifo nosso).

A emblemática frase de Julio De Caro – “O tango também é música” – contém em seu enunciado o caráter antecipatório de inibir o disparo da contrassenha – *isso não é tango!* – pela memória contra o novo e a mudança, equilibrando um conjunto de forças que parece pender pela primazia da dança no espaço semiótico do tango. Trata-se de uma mensagem cifrada em que se busca dissipar o receio de que ao conceber maior liberdade de criação à

linguagem musical não se esteja necessariamente negando uma série de representações que orbitam em torno da dança. A história irá mostrar que o temor de De Caro não era infundado. Mais tarde, Piazzolla não seria tão comedido em suas pretensões de afirmar que o tango *também* seria música, pois, para ele, o enunciado sequer seria o mesmo: o tango seria *essencialmente* música, música para os ouvidos, ainda que, mais uma vez, sua linguagem musical pudesse ser traduzida em códigos da dança, evidenciando o caráter comunicativo entre ambos os sistemas de signos. A história irá mostrar que, a despeito da resistência inicial, o tango de Piazzolla também poderá ser dançado, mas também mostrará que a progressiva autonomização da música comprometerá o caráter delimitado do espaço semiótico do tango e sua própria sobrevivência para além do fantasma de memórias passadas.

Se a tensão entre música e dança constitui-se em um dos eixos de análise da evolução rítmica do tango, este adquire um sentido propriamente semiótico quando se nota que cada sistema tende a absorver um conjunto de representações sociais conflituosas entre si, que, por sua vez, justificam a disposição antagônica desses sistemas para além de um princípio meramente classificatório de disposições rítmicas. Ao assumir o protagonismo na evolução musical do tango por não submeter sua estrutura rítmica às exigências da dança, a chamada corrente evolucionista iniciada por De Caro concentra também uma série de signos que rivalizam com aqueles que a dança reúne em torno de si e que invariavelmente são dispostos em um eixo que se distende do primitivo ao civilizado. A partir dessa nova ordem semântica, a dança será frequentemente associada às representações sociais do primitivo e a música ao civilizado, refletindo a mesma lógica pela qual as culturas costumam ser balizadas quando observadas a partir do lugar de uma concepção única de cultura, de uma *Bildung* que justamente propõe a dinâmica e o percurso da evolução a partir desse eixo.

Que se tome como exemplo o relato de um conto de Julio Cortázar¹⁵⁰, descrito por Fischerman e Gilbert (2009, p.74-75, tradução nossa). Ambientado em 1942, esse conto narra as memórias de uma mulher que frequentava os bailes populares¹⁵¹, onde encontrava tipos monstruosos com “um cheiro de pó de arroz barato”, com “[...] suor mesclado a talco, um odor de fruta passada, de banho mal tomado”, gente com “[...] cabelo duro, penteado com custo”, ávida pelo prazer da farra. Um ambiente de tal modo repugnante que levaria doutores, gente da estirpe de Borges e Bioy Casares a preferir ouvir o som do *bandoneón* desde a rua, a

¹⁵⁰ Segundo Fischerman e Gilbert (2009, p.74), trata-se de *Las puertas del cielo*, publicado em *Bestiario*, no ano de 1951.

¹⁵¹ No caso, tratava-se de um carnaval no Luna Park [conhecida arena de espetáculos em Buenos Aires] em que tocava a orquestra de Francisco Canaro.

entrar no baile, ratificando as diferenças entre aqueles que apenas se preocupam em dançar daqueles que prescindem dessas “tristes representações baratas” e, se possível, de quaisquer representações na medida em que apenas espelham a incapacidade de inteligir a linguagem musical. Certamente a música também traz suas representações, mas, desprovida do apelo aos sentidos corporais e hipoteticamente concentrada na apreciação meramente intelectualizada da audição, assume um caráter mais civilizado que a dança é capaz de oferecer.

A proposição de um eixo de análise do espaço semiótico a partir do primitivo e civilizado não se esgota nesse exemplo. O significado da introdução do piano na configuração instrumental das orquestras típicas pode ser interpretado igual e simultaneamente por dois eixos de análise: por um lado, sua ampla extensão musical consentiu que a composição musical tornasse-se mais complexa e sofisticada, por outro lado, possibilitou domesticar o gosto do tango ao sabor de uma classe média e assentá-lo aos lugares privados, como os cafés, abandonando sua condição mais nômade de execução (BROEDERS, 2008, p.88; CARRETERO, 1999, p. 29, 86). Diversamente do *bandoneón*, cuja introdução no espaço semiótico ocorreu de forma explosiva, um olhar em retrospectiva permitiria entrever o contrário acerca do piano, cuja admissão não teria sido tão casual ou imprevista, mas atravessada por um viés ideológico que teria como objetivo ‘civilizar’ o tango mediante o uso de um instrumento de forte apelo urbano sob o signo da modernidade¹⁵².

Evidentemente nem a dança absorve todos os traços do primitivo nem a música do civilizado. A dança também sofrerá sua domesticação, assim como a música solverá seus instintos mais selvagens. O espaço semiótico do tango não se constitui, portanto, numa justaposição de sistemas de signos que apenas se encontram nas suas respectivas fronteiras como se fossem superfícies contíguas umas a outras. Nem mesmo a representação gráfica de um espaço tridimensional pode reproduzir o complexo esquema diagramático em que os textos de cultura se situam e se movem em um espaço cujo dentro e fora se coloca sempre como uma entre muitas perspectivas possíveis a partir das quais se pode estabelecer um regime de continuidade como o que se observa na produção de semioses. O caráter labiríntico das semioses não permite que se possa reproduzir um esquema geral do mecanismo semiótico que se processa ‘dentro’ do espaço semiótico do tango na medida em que o potencial

¹⁵² Como visto anteriormente, a evolução do piano foi notável tanto em números quanto em prestígio, como demonstraria o sucesso alcançado pelos tangos executados por Roberto Firpo e pelo gênero tango *romanza*, mais melódico que o tango de corte *milonguero*, e que iria permitir o surgimento do tango-canção. (BROEDERS, 2008, p. 88-89; CARRETERO, 1999, p. 29, 85; LAMAS; BINDA, 2008; MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p.144; SÁBATO, 2005, p. 133- 135).

perceptivo do observador não tem condições de seguir a totalidade das interações que se processam, senão escolher certo circuito e seguir seu trajeto. E ao desenhar seu próprio circuito, ao realizar suas próprias semioses, poderá também construir um novo texto, trazer um novo sentido, que alterará esse conjunto de forças. Esse efeito de sentido é o que Julio Cortázar teria feito no conto *Las puertas del cielo*, como também o fez Borges em inúmeras passagens que faz referência ao tango positivando o signo do primitivo na figura do gaúcho, ou mais propriamente no personagem do *compadrito*.

Consequentemente, o tango tanto pode ser explicado por essas representações sociais, por esses textos que se organizam em estratos semióticos na estruturação de sua memória como pela evolução de sua linguagem rítmica. No cruzamento desses eixos de análise, a linguagem popular é usualmente associada ao primitivo e a erudita ao civilizado, embora o valor dos sinais possa ser eventualmente invertido, conferindo, por exemplo, certa positividade ao primitivo como se nota na ênfase dada ao caráter expressivo do tango pela subversão dos princípios normativos da partitura no uso de *yeites*, ou da *mugre*, ou seja, de um jeito imprevisto e aparentemente imperfeito de tocar que colide com as exigências de uma disciplina civilizatória. Essa expressividade, que se constitui em um traço distintivo e territorial do tango, convive de modo ambíguo com a sofisticação de sua linguagem que, pretensa ou efetivamente, encontra nas formas canônicas de composição erudita um reconhecimento universal. Essa aparente contradição entre o popular e o erudito, entre a criação intuitiva e o rigor técnico, é posta a prova pelo modernismo quando paradoxalmente tende a recuperar os elementos mais primitivos do material sonoro a despeito das novas tecnologias e da busca de novas linguagens musicais a que se propunha.

Se a modernização implicava a introdução de novas tecnologias e novas formas de vida, sendo frequentemente compreendida como imitação do europeu, a consagração de uma forma popular do passado, “primitiva” e “selvagem”, como símbolo nacional, representaria, sem dúvida alguma, um grave problema para o discurso da modernização. (GARRAMUÑO, 2009, p.38).

Evidenciando o aspecto ambíguo que o modernismo assume na sua relação com o primitivismo, Garramuño (2009) assinala que, no plano da música, os elementos sonoros mais primitivos transformam-se em material de vanguarda não só para gêneros musicais latino-americanos e, portanto, marginais – como o tango e o samba –, como para os europeus, resgatando com propriedade o fato de Adorno (2009) ter discorrido em sua *Filosofia da nova música* que a atonalidade possui “algo de selvagem”, assim como o acorde dissonante “[...] não é só mais diferenciado e avançado frente à harmonia, mas é como se o princípio de uma ordem civilizacional não o tivesse submetido totalmente [...]”. A ambiguidade, sugere

Garramuño (2009, p.45), não residiria apenas nessa aproximação entre o primitivo e a vanguarda, mas entre as forças do nacional, que o popular e folclórico carregam, e o erudito, em que o tango e o samba emergiriam como casos emblemáticos.

De fato, o modernismo parece legitimar essa mescla entre o erudito e o popular em que o tango se situa e, inclusive, serve para justificar sua aceitação no exterior. No entanto, quando o tango explode na Europa – ou mais propriamente em Paris – dos anos de 1910 e 1920, em larga medida é o elemento exótico da dança que encanta aos modernistas ávidos pela ruptura com velhos paradigmas, muito diversamente do sentido de vanguarda atribuído ao atonalismo de Schoenberg com relação à chamada música clássica. Embora ambos pudessem ter provocado uma explosão de sentido estético, os textos do tango e do atonalismo ocorrem em circunstâncias e medidas distintas. Enquanto os acordes dissonantes, a despeito das impressões selvagens que suscitam (ao menos em Adorno), permanecem na esfera culta da música erudita; o tango, mantendo-se em sua discreta tonalidade, aparece como algo intraduzível aos padrões europeus mais pelas representações nacionais e supostamente transgressivas de sua dança do que propriamente pelos seus aspectos musicais. Portanto, pode-se dizer que a condição de estrangeiro do atonalismo de Schoenberg dentro do contexto da música erudita (eminentemente europeu) foi considerada vanguarda, enquanto a condição estrangeira do tango (basicamente a dança) no contexto europeu foi rotulada de exótica, abrindo-se uma considerável diferença de sentido entre os termos.

Se o modernismo indubitavelmente contribuiu para uma intensa e inusitada interação entre linguagens e textos artísticos, não dissolveu na mesma medida as barreiras geopolíticas que separam a Europa da América Latina. Ao menos no que diz respeito ao tango, este foi, cada vez mais, assumindo uma identidade argentina, mobilizando inúmeras representações nacionais que excediam os limites do sistema de signos da música, e, neste sentido, divergindo totalmente das ambições do modernismo europeu, ao menos pela ótica de teóricos como Adorno (2009), que pretendia enxergar no movimento de vanguarda de artistas como Schoenberg a filosofia de uma nova música, pura e livre de representações. No entanto, em uma visada mais abrangente, o modernismo pode ter propiciado uma espécie de virada epistemológica no campo da estética, que, no caso da música, produziria efeitos no que muitos chamam de ‘predominância rítmica’, ou na ampla liberdade no uso de síncopes e no privilégio que ocupam os instrumentos percussivos. Ao despertar um estímulo que gera uma resposta mais imediata e intensa do corpo, essa predominância rítmica cria um amálgama entre a linguagem musical e do corpo, favorecendo uma intensa comunicação entre esses

sistemas, o que explicaria sua predileção pelas camadas sociais mais populares às quais é concedida uma maior liberdade na expressão corporal como signo mesmo do primitivo.

Liberto das convenções sociais, ainda que pela condição de ignorância e não de rebeldia, que só viria a ser claramente um signo da crítica libertária a partir dos anos de 1960, o primitivo encarna o ‘não civilizado’, seja na radical figura do dócil bom selvagem de Rousseau, seja pela perspectiva iluminista em que as camadas populares precisam ser esclarecidas e, conseqüentemente, educadas e disciplinadas. No entanto, esse signo do primitivo encontra-se mais além dessa construção histórica que teria sido forjada pelo pensamento do século XVIII. O primitivo também pode ser o pagão aos olhos enviesados do cristão, o elemento bárbaro que vem do norte para os romanos, ou do leste para os gregos, ou ainda dos negros americanos para os nazistas¹⁵³. Em quaisquer casos, o estrangeiro sempre vem de fora e surge como uma ameaça aos sistemas que ou mantêm-se autóctones – constituindo-se num risco ao desenvolvimento de sua cultura – ou o traduzem.

O desenvolvimento imanente da cultura não pode se realizar sem a constante afluência de textos vindos de fora. Ao mesmo tempo, este “de fora” por si mesmo tem uma complexa organização: é tanto o “de fora” de um gênero dado ou de uma determinada tradição dentro de uma cultura dada, como o “de fora” do círculo traçado por uma determinada linha metalinguística que divide todas as mensagens dentro de uma cultura dada em culturalmente existentes [...] e culturalmente inexistentes, apócrifos [...] Por último, constituem-no também os textos estrangeiros [*ajenos*] vindos de outra tradição nacional, cultural, de área. (LOTMAN, 1998, p.71, tradução nossa).

Que esse estrangeiro venha de fora não significa que a esse fora corresponda uma delimitação geopolítica, embora não raramente se possa traçar um paralelismo entre as duas instâncias. Em uma relação espacial entre a música e a dança, esta tende a assumir o signo do primitivo, colocando-se abaixo – ou fora – na hierarquia dos estratos semióticos que se organizam sob uma ordem civilizatória. Possivelmente como herança da epistemologia platônica, na comparação com a capacidade de abstração intelectual, a percepção sensorial, refém de representações que não raramente são enganosas, encontra-se sempre em um nível abaixo. Além de suas ligações simbólicas com o primitivo, a dança evoca também o signo do feminino em uma configuração semântica que envolve a leveza, a suavidade, a sensualidade,

¹⁵³ Esse caráter primitivo também pode ser entrevisto no temor dos nazistas pelos bailes de origem estadunidense que seriam capazes de perverter os jovens alemães. A referência seria ao swing, dança de origem negra que simularia uma “dor de estômago” e somente poderia ser executada por “retardados mentais”. No sentido de conter essa febre do swing, as emissoras de rádio teriam fixadas em suas paredes, cópias do decálogo da difusão musical do III Reich que, em seu quinto artigo, diria que as composições de jazz não poderiam conter mais do que “[...] dez por cento de síncope; o resto deverá se compor de movimentos naturais de *legato* [ligado] sem o uso de históricas inflexões musicais (chamadas de *riffs*) que caracterizam a música de raças bárbaras que alimentam instintos estranhos ao povo alemão”. (PUJOL, 2011, p. 138-139, tradução nossa).

assumindo funções antagônicas àquelas que devem desempenhar tanto o gênero masculino como o indivíduo civilizado, mais propenso a exercitar sua mente em formulações abstratas e mentais, do que a se dedicar ao fútil exercício de seguir o ritmo do compasso musical.

As forças do primitivo conjugam, portanto, componentes do não civilizado, do popular e do feminino. Forças que vêm de baixo, ou de fora, e que ganham alguma legitimidade com o modernismo pelo caráter explosivo que produzem no padrão estético europeu, mas que, no entanto, não geram o mesmo efeito de sentido no contexto periférico em que se situa o tango executado no estuário do Prata. Diversamente de Paris, então epicentro do movimento modernista, em Buenos Aires, o padrão musical não é o da música erudita ao qual o jazz e o tango são estrangeiros e podem ser traduzidos em novas linguagens que enriqueçam o sistema de cultura europeu, mas antes é o popular tango, eminentemente dançante, cuja função de entretenimento sequer pode ser imaginada como negativa, constituindo-se incondicionalmente em uma autêntica expressão cultural, carregada de representações imanentes ao contexto rio-platense. Para o sistema do tango que já se consolidava em torno de uma memória, era a dança e o popular que se encontram no centro, e os valores do masculino e civilizado da música e do feminino e primitivo da dança não faziam sentido na forma como eram colocados por um ponto de vista estrangeiro. No caso, esse ponto de vista estrangeiro é o de uma ordem civilizatória em que a dança assume uma posição secundária com relação à música quando vista desde um sistema que hierarquiza o masculino, o intelectual (as forças racionais), o erudito e o civilizado como valores centrais em correspondência com uma delimitação geopolítica que coloca igualmente Paris como centro e Buenos Aires na periferia, mas que também pode conter nesse centro uma elite que se situa territorialmente na periferia, mas ideologicamente no centro. Essa elite portenha¹⁵⁴, que a princípio era majoritariamente reacionária ao tango, passa progressivamente a aceitá-lo quando a dança atenua seu caráter mais primitivo, carregado de conotações sexuais mais explícitas, em função de uma evolução da linguagem musical que imprime um ritmo mais lento e ao mesmo tempo reivindica uma posição central no espaço semiótico do tango. Portanto, retomando o aspecto emblemático do

¹⁵⁴ Essa elite era composta por personagens como o diplomata Enrique Rodríguez Larreta que assegurava que em Buenos Aires o tango era dançado apenas pelas classes baixas e não por gente distinta; por Carlos Ibarguren que considerava o tango como um “produto ilegítimo dos subúrbios” e não uma expressão natural do campo; e por Ricardo Rojas que o depreciava por ser uma criação de mestiços. (HORVATH, 2006, p.27-28). O escritor e jornalista argentino Leopoldo Lugones chamava o tango de réptil de prostíbulo [*réptil de lupanares*] e entendia como essencialmente negativa sua penetração na Europa na medida em que depunha contra uma imagem séria e civilizada de uma Argentina que buscava a mesma projeção internacional no campo moral e artístico como aquela que já alcançava no plano econômico. No entanto, se para Lugones como para Borges, o tango angariava as forças do primitivo, Borges positivava essa força, enquanto Lugones a via como sinal de decadência moral.

enunciado decariano, afirmar que o tango também é música significa assegurar um espaço de autonomia da música diante do então dominante sistema de signos da dança, impondo-lhe, ainda que indiretamente, um caráter civilizatório nas suas representações populares.

Mais uma vez, é preciso reiterar a necessidade de relativizar a índole absoluta das funções e hierarquizar os níveis de análise semiótica: a música, pela disciplina que exige da escuta, tende a situar-se acima da dança que aciona os movimentos do corpo, mas também pode incitar os instintos mais selvagens, assim como a dança pode adquirir os traços mais refinados. Mesmo a equação elementar que dispõe a linguagem no eixo que vai do primitivo ao civilizado não pode ser reduzida a uma função combinatória que parta do mais simples ao mais complexo na medida em que o sentido dessas categorias não seja aplicável a uma análise estrutural senão a uma concepção específica de cultura. Embora em uma análise estrita da estrutura rítmica do tango essas categorias sejam dispensáveis, elas ressurgem como variáveis importantes na programação da memória, retendo seus valores nas representações que são absorvidas em seu processo de estratificação do espaço semiótico. Na medida em que o tango pretende ser sério, buscando diversificar e tornar mais complexa sua linguagem, ele assimila também um conjunto de valores que reproduzem os padrões de uma concepção de cultura única que tende a entender sua dinâmica como um movimento que vai do primitivo ao civilizado e não necessariamente da escassez à abundância ou mesmo à diversidade, ainda que nesse processo de apropriação de valores não esteja implícita a ideia de adesão incondicional nem mesmo a manutenção do mesmo sentido. Ao contrário, há resistências e uma pluralidade de forças que, no entanto, tende a se alinhar em um esquema binário que positiva ou negativa as diferentes representações e linguagens que são produzidas no espaço semiótico do tango.

Esse esquema binário encontra-se em evidência na querela sobre a primazia da música ou da dança na apropriação do sentido do tango. Fato recorrente nos diversos momentos que as correntes evolucionistas, desde Julio De Caro, procuraram renovar a linguagem do tango, suscitando resistência por parte do grande público que reagia negativamente a tudo que representasse uma mudança no padrão rítmico que deixasse de privilegiar a dança. Essa dicotomia chegou inclusive a eclipsar o fato de que a canção viesse a ocupar sua merecida parte na triangulação dos principais sistemas que compõem o espaço semiótico do tango.

De acordo com José Gobello, o tango está integrado por três expressões, de modo que cada uma delas também seja tango: música, poesia e dança. Depois da aparição do tango-canção, posteriormente à dança e à música, as três vertentes têm existido coexistido, cada uma com maior ou menor popularidade, sem ainda que tenha se esgotado o debate sobre a primazia temporal entre a dança e a música. Consideramos esta discussão vazia de sentido, já que os argumentos, de um lado e de outro, partem da suposição do tango como algo parcial e estático, sem levar em

conta que, justamente, a gênese de sua criação é um processo, e portanto dinâmico, portanto é impossível determinar com um mínimo de precisão a forma em que as mútuas influências entre ambos elementos, música e dança, foram se produzindo. (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.138, tradução nossa).

Há algumas razões para que a canção não tenha participado da polarização entre a música e dança pela primazia na evolução da linguagem do tango. Uma delas é porque se tornou consensual aceitar sua aparição após a consolidação da linguagem da dança e da música instrumental, o que lhe confere um papel secundário na evolução rítmica. Sem dúvida, um traço diferencial do tango é justamente ter uma forte base instrumental, diferentemente de outros gêneros de música popular que têm no recurso vocal seu principal atrativo, no entanto, outra justificativa pode ser encontrada no fato de que Carlos Gardel, ao impor um padrão ao tango-canção e, ao mesmo tempo, desenvolver uma carreira internacional, mantendo-se longe das interações mais frequentes e intensas entre a música e a dança que se realizavam no contexto rio-platense, teria inviabilizado sua polarização. Todos esses fatores permitem supor que a poética contida nas letras de tango possa ter uma função mais essencial na produção de representações sociais do que propriamente na evolução rítmica.

A tendência à polarização não se esgota, contudo, na dicotomia música e dança como eixo privilegiado de análise da evolução rítmica do tango, mas na capacidade da memória do sistema em desenvolver um programa e orientar suas escolhas a partir da organização dos seus componentes de sentido em pares de oposição, em regras que sublinhem a contradição ao invés da simples e mais provável contrariedade. Assim, organizam-se em torno do primitivo, a dança, a sensibilidade e o feminino em aparente oposição à música, à racionalidade e ao masculino, no entanto, em outra operação do sistema, o primitivo pode angariar a força do gaúcho em aparente contradição com a fragilidade do dândi civilizado. Essa tendência do sistema em antagonizar as diferenças ao invés de particularizá-las segundo determinados contextos expõe a eficácia – embora oculte a vulnerabilidade – desse recurso que busca estruturar a memória a partir de padrões culturais que escamoteiam os conflitos inerentes à produção das representações sociais. A memória do tango está repleta de personagens e circunstâncias cujo sentido parece consolidado como se transparecesse um ordenamento lógico – e não ideológico – que antes procura a certeza da identidade do que a fortuna da ambiguidade.

4.3 – O CURINGA

Volver [Voltar], cantava Carlos Gardel na cena final do filme *El día que me quieras* (1935) a bordo de um navio em que “já via o brilho de luzes na distância, marcando seu retorno”. A letra refere-se a voltar vinte anos depois ao lugar onde deixara seu primeiro amor e o medo que, nesse retorno, perceba que as coisas tenham mudado. “*Viver com a alma aferrada a uma doce memória*”. Partir e voltar. Disso se trata muitos de seus filmes. Em larga medida, disso trata o tango desde que as letras passaram a contar uma história, a povoar de representações e fornecer uma poética aos sistemas da música e da dança. As alusões à relatividade do tempo na letra de *Volver* [*sentir, que é um sopro a vida, que vinte anos não é nada*] transformam-se em esperança de recuperar esse tempo perdido e alimentar suas antigas ilusões. As referências não são claras a quem seria seu primeiro amor, mas são precisas quanto ao medo de não mais se reconhecer ou ser reconhecido no lugar onde deixou que, no contexto do filme, adquire o sentido explícito de que se trata de Buenos Aires. A ideia de voltar será uma constante na letrística do tango e expressa o desejo não apenas de regressar ao lugar de onde se partiu, mas de que as coisas não tenham se alterado ao ponto de serem irreconhecíveis. O tango cria então uma dimensão espaciotemporal própria em que a mudança é vista com reservas senão mesmo como sinal de decadência moral, como se as oportunidades que a vida oferece quase sempre não dessem chance de melhores escolhas. Com o tango-canção, a memória do tango torna-se redobradamente conservadora porque não se contenta mais em apenas garantir a sobrevivência formal do sistema pelo aumento da seletividade das fronteiras, mas também por incidir no plano semântico, estabelecendo juízos de valores e usualmente condenando os que se aventuram a sair de seu lugar, de seu bairro, os que deixam seus amigos, os que aspiram uma vida melhor a qualquer preço.

Carlos Gardel é o paradoxo destes princípios. É ele o porta-voz do tango-canção, mas também aquele que parte em busca de sua ambição, deixando seu bairro, sua cidade.

Buenos Aires é muito linda, cara... Sua Corrientes com Esmeralda tem um encanto indefinível e poderoso que nos enfeitiça [*que nos ata un lazo de acero*]... Mas quando se conhece Paris, quando se vê a Côte D’Azur, quando se toma gosto pelos aplausos dos reis, não satisfaz mais plenamente... Não é que me desagrade de todo... Mas cansa... É terrivelmente monótona nossa cidade! E a culpa é dos argentinos, presos em uma seriedade fúnebre... Aqui, as pessoas riem com vergonha, pedindo perdão pela ousadia... Na Europa, ao contrário, todos são mais dados, não existe tanta tensão, todos se divertem mais por lá... Mas Buenos Aires vive no meu coração, e se essas mesmas críticas eu as escutasse no exterior, seria uma heresia... Faria um escarcéu [*zafarrancho*] com quem assim falasse! (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 1992, p.43; SÁBATO, 2005, p. 166-167; ZALKO, 2001, p.173, tradução nossa).

Gardel parte com o sonho de conquistar o mundo, mas, por ironia do destino, não regressa a sua ‘querida Buenos Aires’, morrendo em um trágico e misterioso acidente de avião. No auge de sua fama, ele fazia uma turnê pelos países ibero-americanos desde Nova Iorque. Num voo com destino a Cali, partindo de Bogotá, houve uma escala em Medellín para abastecer. Ao decolar novamente, o trimotor fretado pela comitiva de Gardel chocou-se com outro avião que esperava na pista para também decolar. Houve uma explosão, onde morreram dezessete pessoas. A versão oficial foi de que teria havido um súbito golpe de vento na pista, mas, evidentemente surgiram outras hipóteses.

Sem verificação possível, falou-se em excesso de peso, de embriaguez do piloto ou de uma briga com Gardel. Outras versões apontaram para um enfrentamento a tiros entre Gardel e Le Pera por motivos econômicos ou a uma troca de disparos entre Gardel e o guitarrista Aguilar “pelo velho tema da virilidade gardeliana” [...] (FEBRÉS, 2008, p.182, tradução nossa).

A princípio, sua notabilidade deveria estar atrelada ao fato de ter dado voz ao tango e feito escutá-lo no mundo, ou, nos dizeres de Discépolo, de ter levado o tango dos pés à boca. Não possibilitou apenas que o tango fosse cantado, mas estabeleceu um paradigma para o jeito de cantar que ainda se mantém como uma referência única. Esses ingredientes talvez já fossem suficientes para que ocupasse um lugar de destaque dentre uma infinidade de vozes notáveis e de estilos diversos que lhe sucederam como Carlos Almada, Alberto Castillo, Hugo de Carril, Francisco Fiorentino, Roberto Goyeneche, Raúl Lavié, Edmundo Rivero e Julio Sosa, entre tantos outros cantores ou mesmo cantoras como Amelita Baltar, Libertad Lamarque e Tita Merellos, para não mencionar nomes mais atuais e igualmente admiráveis, embora ainda não necessariamente consagrados pelo tempo. No entanto, não apenas sua morte como sua vida está envolta em uma aura de mistério que desloca as eventuais certezas para o plano das imprecisões e ambiguidades.

Há uma versão que defende que nascera em Toulouse em 1890, de uma relação entre Berta Gardes com possivelmente Paul Lassere. Outra que teria nascido no Uruguai em 1887, ou mesmo antes, e que então teria sido adotado posteriormente pela senhora Gardes.

Os registros civis de identificação operaram de forma precária durante o fluxo migratório registrado na Argentina e Uruguai. Carlos Gardel declarou inúmeras vezes ao longo de sua vida ter nascido na cidade uruguaia de Tacuarembó em 11 de dezembro de 1887. Assim fez constar em todas as renovações de seus documentos de identidade, inclusive ao obter a nacionalidade argentina em 1920, oportunidade a qual testemunhou (sem certidão de nascimento nem outro documento qualquer) ser filho de “Carlos e María Gardel, uruguaios já falecidos” sem fazer qualquer alusão a Berta Gardes. Apenas mencionou pela primeira vez ter nascido em Toulouse em uma declaração manuscrita conhecida após sua morte, redigida menos de dois anos antes como testamento não protocolado em cartório. Apoiava sua afirmação com uma certidão de nascimento emitida em 1921 pela prefeitura da cidade francesa em

nome de Charles Romuald Gardes, com data de 11 de dezembro de 1890, filho de mãe solteira Berta Gardes e pai desconhecido. Para os defensores da tese uruguaia, este documento poderia corresponder a outro filho da mesma mulher, emigrada em 1893 com seu filho de três anos a Argentina, com períodos de residência no Uruguai. Charles Romuald Gardes poderia ter falecido posteriormente e sua mãe ter adotado ao futuro Gardel. (FEBRÉS, 2008, p.47, tradução nossa).

As imprecisões dos fatos levam ainda a outros desdobramentos que possibilitam que a memória trabalhe com distintas camadas interpretativas como se verifica também na ambígua condição de ostentar o protótipo de um cantor elegante e romântico que encantava sobretudo as mulheres, quando se suspeita que não tivesse assumido relação com nenhuma. (CARRETERO, 1999; FEBRÉS, 2008; GRÜNEWALD, 1994; SÁBATO, 2005). Em suas memórias do tango desde Paris, Enrique Cadícamo (1975, p.70, tradução nossa) diria: “Aquela figura havia conseguido impressionar Santos [Paul Santos, diretor do cabaré *Florida*, onde Gardel faria sua estreia em Paris], fazendo-o crer que possuía o inconfundível tipo latino de *gigolô de luxo*”, enquanto José María Aguilar, o guitarrista sobrevivente do acidente aéreo, acusaria em certa ocasião que “Talvez não fosse tão homem como parecia... [...]” (GRÜNEWALD, 1994, p.58).

As ambiguidades permitem que se opere com uma simultaneidade de estratos semióticos ao acentuar ou ocultar um aspecto de um mesmo evento, ou mesmo ao manter a tensão entre ambos, criando uma visão multifacetada que permite deslocamentos contínuos de significado. O mito não é portanto apenas uma forma de repetição de uma crença generalizada e consolidada que se coloca acima de qualquer evidência empírica, mas também se constitui pela possibilidade de desconfiar dessa crença pelo excesso de sentido que esconde. Seus apelidos eram inúmeros: “Carlitos; Don Carlos; Gardelito; El Maestro; El Morocho; El Morocho del Abasto; [...] El Zorzal; El Zorzal Criollo; El Mudo; [...] El que Cada Día Canta Mejor; El Francesito; [...] El Cantor de Buenos Aires.” (GRÜNEWALD, 1994, p.36). No entanto, a fortaleza de sua imagem não provém unicamente de sua voz, mas da aparente síntese que faz entre dois universos que se encontram no tango: o do mundo rural do gaúcho e do homem urbano. A síntese é aparente, porque esses mundos são em alguma medida irreconciliáveis. O gaúcho terá que progressivamente abandonar seu cavalo nos arrabaldes da cidade e seus trajes típicos para vestir-se de smoking e frequentar os teatros e luxuosos cabarés, adquirindo maneiras que se distanciam da vida bucólica, ingênua e rude do campo para ingressar no meio aristocrático dos *niños bien* que se debatem em amarguras de amores impossíveis. Gardel poderia ser para seu público tanto *El Zorzal Criollo*, *El Morocho*, como o *Cantor de Buenos Aires* e efetivamente fazia com que essa dualidade parecesse uma síntese

conciliatória entre esses dois mundos, mas, de fato, opera um deslocamento entre o plano mais imanente e local de *malevos* e *compadritos*, de facas e punhais, de lutas e mortes, para o plano mais transcendente e universal dos amores e ilusões perdidas, das traições e remorsos.

Nessa passagem, a força de um mundo viril de bravos e arrogantes *malevos* [*Sou filho de Buenos Aires, de apelido “El porteño”, o criollo mais compadrito que nesta terra nasceu. Quando algum companheiro dedilha um tango na guitarra, não há ninguém no mundo inteiro que dance melhor do que eu. Não há ninguém que me iguale para enamorar das mulheres [...] Sou o terror do malvado quando em um baile me meto, porque a ninguém respeito dos que lá se encontram. E se alguém se incomodar e vier se fazendo de gostoso, meto-lhe um tapa para mostrar quem o engrupiu*] ¹⁵⁵ transmuta-se na fraqueza de homens que se deixam guiar por amores e ilusões perdidas [*Tenho medo do encontro com o passado que volta a enfrentar-se com minha vida. Tenho medo das noites que, povoadas de recordações, acorrentem meu sonhos*]. ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ Trata-se de uma ruptura, mais que uma passagem. O tango abandona uma atitude que reunia componentes de sentido como a arrogância, a malandragem, e a coragem heroica dos *compadritos* pela poética existencial, melancólica e nostálgica de homens atormentados e confusos em suas escolhas amorosas e em suas ambições desmedidas. Gardel é emblemático pelo seu duplo pertencimento a dois universos antagônicos: o do gaúcho das *payadas* e do dândi urbano. Essa mudança não ocorre sem que Gardel estabeleça uma sólida parceria com Alfredo Le Pera na composição de seus maiores sucessos musicais e na elaboração dos roteiros seus filmes pela *Paramount*: *Cuesta abajo* (1934), *Tango Bar* (1935), *Tango en Broadway* (1934) e *El día que me quieras* (1935) a partir dos seus estúdios em Nova Iorque. Le Pera escrevia as letras ajustando-as aos roteiros dos filmes, e será um dos artífices para que o tango alcance uma linguagem mais culta ¹⁵⁸, mas também mais universal, ou pelo menos, mais apropriada aos cânones da indústria cultural que, na verdade, já teria modelizado a linguagem do tango anteriormente, quando as gravadoras consolidaram o

¹⁵⁵ *El Porteño* (1903). Letra e música de Ángel Villoldo. (TODO TANGO, tradução nossa).

¹⁵⁶ *Volver* (1935). Letra de Alfredo Pera, música de Carlos Gardel. (TODO TANGO, tradução nossa).

¹⁵⁷ Apesar de convencionalmente aceito que o tango-canção teve início em 1917 com a gravação de *Mi noche triste* por Carlos Gardel, letras eram ocasional e posteriormente adicionadas às músicas de tango como no caso de *La Morocha* e da acima mencionada *El Porteño*. Apresentavam, contudo, estrutura muito simples, sem pretensões poéticas ou intenção de criar uma narrativa, usualmente descrevendo o perfil de algum personagem.

¹⁵⁸ “Le Pera imprimiu sua marca aos últimos anos da vida de Gardel, e dotou a todos os tangos construídos em parceria de poemas escritos em perfeito castelhano, onde as palavras em lunfardo [ídiolo portenho] estavam colocadas de tal maneira que qualquer habitante da América Latina ou da Espanha podia compreendê-las e identificarem-se com elas.” (ZALKO, 2001, p.177, tradução nossa).

formato das orquestras típicas ainda nos anos de 1910. Até mesmo o acompanhamento por *guitarras*, que caracteriza a tradição do *payador* e o traço *criollo* do tango, é eventualmente substituído pelas formações orquestrais que se ajustariam melhor à composição das trilhas sonoras dos filmes que Gardel protagonizaria nos Estados Unidos entre 1934 e 1935.

Sua voz não seria tão admirada e escutada se não fosse sua imagem tão visível aos meios de comunicação que faziam repercutir o que ocorria entre a Europa e os Estados Unidos. Gardel era um produto midiático plenamente ajustado à engrenagem industrial quando sua morte trágica o transforma em mito. Dizem que não teria havido nunca antes um enterro como o de Gardel em Buenos Aires. Desde que seu mausoléu foi inaugurado no cemitério de *La Chacarita*, em 1937, há um fluxo permanente de pessoas a visitá-lo.

Uma mulher arremessa cravos sobre o rosto da estátua. Diz que é para acariciar. Depois, prende-lhe um cigarro no canto da boca. A seguir reza. Outra vai chegando. Vem uma vez por semana. Acredita que ele é capaz de fazer milagres. Outros acham que esteja vivo, escondido na Colômbia. Teria sido visto, há muito tempo, num cabaré daquele país. Seu rosto estava deformado, mas conservava a “voz de prata”. (GRÜNEWALD, 1994, p.36).

A presença de Gardel por Buenos Aires é ostensiva quando se trata de produzir um ícone do tango. Suas imagens são necessárias em qualquer lugar que queira fazer uma referência ou uma reverência ao tango. Sua imagem aparece eternizada sob a forma de retrato em preto e branco, sempre sorridente, em fina estampa, terno e gravata bem apurados, e quase sempre usando um chapéu que escondia o cabelo negro emplastado de brilhantina. Encontram-se ao longo e em torno da Avenida Corrientes, onde proliferam os restaurantes, teatros e livrarias, nos cafés de Boedo, San Telmo e da Boca, e pelo bairro de Almagro e da região do mercado de Abasto por onde ele costumava circular. Podem ser fotos que se somam a de outros ícones do tango como Aníbal Troilo, Edmundo Rivera ou Roberto Goyeneche, no interior desses cafés e restaurantes, ou sob a forma de grafites pelas paredes e muros da cidade. Sempre que houver uma referência visual ao tango, a figura de Gardel deve se fazer presente, rivalizando com o *bandoneón* a primazia de ser sua melhor representação.

A disputa é velada, mas não gratuita. *Bandoneón* e Gardel simbolizam os dois eixos pelos quais o tango expressa sua vocação rítmica e um conjunto de representações distintas, ainda que, ‘misteriosamente’, sobre nenhum tenha se imposto uma escolha à memória. Gardel vinculou o tango à voz, à canção e ao uso das *guitarras* como forma de acompanhamento, dando continuidade à tradição *criolla* que vinha dos *payadores*, enquanto o *bandoneón* estruturou o tango em torno das orquestras típicas com uma formação instrumental mais complexa que somente mais tarde iria introduzir a figura do cantor. No entanto, a memória

aparentemente não teve que escolher entre um ou outro modelo para determinar seu caráter delimitado, apesar de apontarem para concepções muito distintas do que se entende por tango.

Nos primeiros discos, acompanhava-se com uma única *guitarra*, seguindo a tradição dos *payadores*, ainda que pese o fato de que a interpretação do tango já contasse naquele momento [...] com uma variada panóplia de instrumentos habituais. Gardel sempre resistiu às orquestrações, muito discretas no conjunto de sua obra. Preferiu a *guitarra*, multiplicada em certas ocasiões até a quatro acompanhantes, talvez porque os cantores de tango que haviam atuado antes dele com orquestras (Roberto Díaz na de Canaro, Roberto Ray na de Fresedo) ocupavam um lugar secundário de estribilhistas, enquanto a figura de cantor protagonista com orquestras apenas mais tarde se implantaria. (FEBRÉS, 2008, p.49, tradução nossa).

A escolha pessoal de Gardel determinou um rumo ao tango: o do tango-canção que não fazia concessões à música instrumental. De fato, “Gardel não conhecia a escritura musical, e para superar este obstáculo havia inventado um sistema de números e letras que colocava sobre o teclado do piano e assim ia anotando suas criações.” (ZALKO, 2001, p. 177, tradução nossa). Os ornamentos, que na música instrumental vão surgindo com as orquestras típicas que tinham no *bandoneón* sua figura central, estão todos na sua voz: “Gardel cantava ‘roulant’, arrastando os erres como se cantava naquela época, estilo que se pode verificar, por exemplo, escutando Chevallier e Arletty”, além de fazer o uso do rubato, esse recurso tão próprio ao tango que consiste no modo de acentuar ou arrastar a frase musical (CÁCERES, 2010, p.25, tradução nossa). Entretanto, os ornamentos também estavam na sua postura teatral que foi explorada pelo cinema. Com Gardel, o espaço semiótico do tango não adquire apenas um novo sistema de signos com a inclusão definitiva de uma poética cantada que, por si só, carrega inúmeras representações em termos de temas, mas também se expande na direção de um sistema de signos visuais, de imagens em preto e branco carregadas de dramaticidade, de elegância e sedução que vão se integrar definitivamente às estruturas semióticas do tango. A pele branca, o cabelo negro emplastado de brilhantina, a champanhe e os luxuosos cabarés, as apostas nos jôqueis-clubes, os ambientes enfumaçados dos salões de jogos e das pistas de baile, mas também as antigas amizades e amores deixados para trás com o passado humilde, as brigas entre patotas, a ascensão e a derrocada. Embora esses elementos também se encontrem presentes no cinema em produções argentinas desde 1933¹⁵⁹, será Gardel seu signo máximo por ter alcançado uma projeção internacional. Com Gardel, a comunicação do tango não será apenas verbal ou poética, mas imagética, audiovisual.

¹⁵⁹ A significativa indústria cinematográfica argentina entre os anos de 1930 a 1950 explorou a temática do tango desde seu primeiro filme sonoro *Tango*, de 1933, e teve continuidade principalmente através de diretores como Manuel Romero – *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1933), *La vida es un tango* (1939), *Carnaval de antaño* (1940) e *Derecho viejo* (1951); e Hugo de Carril – cantor e ator que participou de inúmeros filmes sobre o tango, além de dirigir entre outros *¡Buenas Noches, Buenos Aires!* (1964).

Ao lado do *bandoneón*, a imagem de Gardel encarna o signo do tango. No entanto, essa dualidade não parece ter gerado um cisma no sistema. Trata-se de uma incógnita saber por que a memória do tango não acionou com veemência sua contrassenha – *isso não é tango!* – às orquestras típicas, ao tango-canção, mantendo-se ao lado da tradição *criolla*, do canto dos *payadores* e do acompanhamento pelas *guitarras*. Uma das hipóteses consiste em admitir o estágio embrionário da memória por ocasião do processo explosivo que significou a introdução do *bandoneón* no sistema do tango. Nesse caso, o apego da memória à tradição do *payador* e da *guitarra* surge antes como um efeito de sentido retroativo à ocorrência dos fatos do que uma defesa legítima de uma tradição que, se não é inventada – como de fato não o é – parece ser superdimensionada, adquirindo um lugar privilegiado na hierarquização dos estratos semióticos que não deveria condizer com a lógica linear da sucessão de eventos que a colocaria na base – e não ao lado do *bandoneón* e das orquestras típicas – da pirâmide. Isso explicaria porque a memória do tango consegue conciliar a tradição *criolla* do *payador* e das *guitarras* com o *bandoneón* e a evolução das orquestras típicas, mas não elucidaria as razões pelas quais Gardel não é acusado de trair essas tradições, não em nome do *bandoneón* e das orquestras típicas – como ele efetivamente não o faz –, mas em proveito de uma concepção melancólica, nostálgica, mas, acima de tudo, derrotada do homem como aquela que emerge com o tango-canção do qual ele é o grande artífice.

Misteriosamente, Gardel é aceito por posições antagônicas dentro do tango, transformando-se em uma espécie de curinga que é incondicionalmente aceito – e festejado! – tanto por aqueles que condenam a concepção de homem vencido que a poética do tango-canção constrói, como por aqueles que louvam esse mesmo momento como fastígio de uma concepção estética. Gardel consegue ultrapassar a aparência dessas contradições, lançando-se a si próprio acima dessas convicções. Embora sua tradição fosse *criolla*, implicando em uma elaboração rítmica que se utilizava das *guitarras* como acompanhamento, sua vocação era mesmo de afirmar que o tango era ele, nada mais.

É conhecido o juízo de Carlos Gardel em 1934, quando a NBC dos Estados Unidos disponibilizou uma numerosa orquestra para que o acompanhasse: “Senhores, aqui não há nada para se fazer... Os senhores somente deverão seguir o ritmo marcado nas partituras. Depois darão as ‘deixas’ [*envites*] , se necessário... E muita pouca harmonia. De melodia, nada, a melodia eu a faço; bem ou mal, mas... Muito obrigado”. (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.117, tradução nossa).

De forma rigorosa, sequer o tango fazia parte do repertório inicial de Gardel que apenas passaria progressivamente a incorporá-los a partir de sua estreia europeia desde Barcelona em 1925 (FEBRÉS, 2008, p.49). Embora para a memória do tango, Gardel possa

ser considerado por muitos como o epicentro do tango, as forças que conduz inicialmente não passam daquelas que vem do interior, perpetuando uma tradição, seja em termos rítmicos, seja em termos de repertório, que encontra similares inclusive além das fronteiras do próprio pampa, como no folclore do interior argentino e no sertanejo brasileiro. Embora venha a consagrar-se através do tango, Gardel gravou inúmeros outros gêneros, como “[...] cifras, gatos, milongas, *zambas*, a valsa, a rancheira, a rumba, o *shimmy*, o foxtrote, o *pasodoble*, a canção francesa, a canção napolitana, o fado, a *jota*, a *cueca*, o bambuco, a *tonada* e até o que se chamava de *vidalita*.” (GRÜNEWALD, 1994, p.75). Sua origem era ‘sertaneja’ [*campera*], e sua escolha pelo tango foi impulsionada pelo fato de que o tango já se fazia presente na Europa muito antes que ele por lá aportasse em busca do sucesso. O tango já havia causado alarde em Paris nos anos de 1910 e permanecia vivo na memória europeia através de figuras como o *bandoneonista* Eduardo Arolas, que se radicara na França, do pianista e compositor Enrique Delfino, do trio Irustra, Fugazot e Demare em Barcelona, e de Francisco Canaro que, em 1925, teria chegado a manter três configurações distintas de orquestras entre Buenos Aires, Paris e Nova Iorque. O tango mostrava-se, acima de tudo, consolidado na Europa através de uma indústria fonográfica que o vendia como um produto exótico (FEBRÉS, 2008; GRÜNEWALD, 1994; SIERRA, 2010; TODOTANGO).

O selo *La Voz de su Amo* anunciava em maio de 1928 sete discos simultaneamente gravados por Irustra, Fugazot y Demare [...]. A companhia discográfica aproveitava a ressonância do êxito do trio para promover discos de outros grupos argentinos, colocando anúncios na imprensa que diziam assim: “Tangos argentinos. As três mais populares e preferidas orquestras típicas de Buenos Aires: Canaro, Firpo, Fresedo. [...]” (FEBRÉS, 2008, p.99, tradução nossa).

Não seria, portanto, casual que Gardel tivesse enveredado por esse ritmo cujo grau de aceitação na Europa, apesar de seu inegável exotismo, era evidentemente maior que suas incursões *camperas* poderiam alcançar. Sua antiga parceria com o tenor José Razzano, que se manteve entre 1917 e 1925, não poderia mesmo perdurar na medida em que a Gardel lhe interessava incursionar por um mundo artístico mais amplo que incluía inevitavelmente o cinema que então se fortalecia enquanto indústria. No ano de 1917, no *Esmeralda* de Buenos Aires¹⁶⁰, cantando *Mi noche triste*, que viria a marcar o início do que se chamaria então de tango-canção, Gardel também estreia seu primeiro filme, ainda mudo, *Flor de Durazno*, gravado na Argentina. Gardel soube aproveitar as chances que lhe foram apresentadas e captar o espírito de uma época que se anunciava em que o tango encontrava-se com Paris. O poeta Hector Negro coloca essa mudança nos seguintes termos:

¹⁶⁰ Atual *Teatro Maipo*, localizado na *calle* Esmeralda quase esquina com Corrientes.

Gardel inventa a forma de cantar o tango. Havia uma forma que vinha dos *payadores*: era a forma lânguida, chorona, com influências do canto cigano [*jondo*], das canções andaluzas, da canção *campera*, dos estilos. Gardel foi um sujeito intuitivo, além do mito, que compreendeu esse fenômeno e começou a cantar tango de forma distinta. (AZZI, 1991, p.113, tradução nossa).

Dependendo do ponto de vista que se observe, é possível entrever no mito sobre Gardel traços de seu virtuosismo vocal que o teria alavancado ao sucesso internacional, ou apenas um conjunto de oportunidades calculadas que soubera aproveitar. Por um lado, sua voz que inicialmente era de tenor, mas é consagrada como de barítono¹⁶¹, teria arrancado elogios de Caruso além de colecionar admiradores como Maurice Chevalier, Charles Aznavour, Bing Crosby e Charles Chaplin (GRÜNEWALD, 1994, p. 76). Para alguns, seu nome teria alcançado maior repercussão que outros que também teriam incursionado pelo *show business* como Maurice Chevalier na França, Bing Crosby nos Estados Unidos, Imperio Argentina na Espanha, Carmen Miranda no Brasil, ou José Mojica no México (FEBRÉS, 2008, p.185). Enrique Cadícamo (1975, p. 86-89), por exemplo, narra em detalhes a estreia de Carlos Gardel no cabaré Florida da *rue Clichy*, 20, em Paris, na noite de dois de outubro de 1928 como um evento que atraía nomes do meio artístico como Josephine Baker, além de altos funcionários da embaixada argentina e o pessoal da imprensa. Por outro lado, há quem afirme que Gardel nunca alcançou a notoriedade que outros artistas latino-americanos alcançaram no palco e que seu relativo sucesso foi apenas devido a sua inserção na indústria cinematográfica.

A principal sensação *tanguera* de 1928 na Espanha não foi ocasionada tão somente por Gardel, senão pela estreia do trio de Irusta, Fugazot e Demare com sua orquestra. Ainda que a posterioridade tenha invertido totalmente os termos, o êxito do trio na Espanha foi inclusive mais acentuado do que o alcançado por Gardel. A febre do tango teve início com eles, antes que Gardel se consagrasse nas telas do cinema a partir de 1932 e como uma espécie de lenda com a repercussão de sua trágica morte em 1935. (FEBRÉS, 2008, p.93, tradução nossa).

Antes que houvesse espaços dedicados exclusivamente ao tango, como no raro caso do *El Garrón*, em Paris, as apresentações das orquestras e dos cantores faziam parte de números musicais dentro daquilo que poderia se chamar de ‘teatro de variedades’, o sainete, ou então como atração final após a estreia de filmes mudos. Tratava-se, portanto, de um espaço

¹⁶¹ “A característica de sua voz, no período inicial de sua carreira, era de tenor. Tanto assim que, nas etiquetas de suas primeiras gravações para a Columbia, vinha explicitado: ‘tenor com *guitarra*’. [...] Talvez a impressão de muitos ouvintes de que ele tivesse sido apenas barítono decorra do fato de que as composições da segunda etapa de sua carreira ficaram sendo as mais famosas, valendo lembrar, inclusive, que êxitos iniciais, como *Mi noche triste* ou *Mano a mano* foram regravados posteriormente. Talvez também – por acaso ou não – coincida que a sua passagem de tenor a barítono se deva à passagem do sistema de gravação acústico para o elétrico. Com este último, dispensam-se maiores esforços vocais, menos ‘grito’, e pode-se até dedicar maiores cuidados à interpretação”. (GRÜNEWALD, 1994, p. 75-77).

compartilhado com o qual o tango competia não apenas com outros artistas, mas com outras formas de expressão artística. Fato que também se repetia em Buenos Aires antes que o tango viesse a se tornar um fenômeno massivo na configuração de um baile orquestrado e que, mesmo assim, competia com outros ritmos musicais. Essas variáveis tornam difícil avaliar a repercussão de Gardel no sistema-tango antes de sua morte. Por outro lado, parece seguro afirmar que a linguagem do tango evoluiu através das orquestras típicas independentemente da sua presença que antes se fazia distante do que próxima. Nos anos que correspondem à existência de Gardel, as orquestras proliferavam e competiam a partir de uma proximidade entre si e com seu público em Buenos Aires, permitindo um alto grau de interação, de troca de informações e modelização da linguagem. As viagens de Canaro, Delfino, Fresedo e De Caro para a Europa contribuíam para que essas interações ainda fossem mais intensas na medida em que vivenciavam a experiência do jazz e de outros ritmos que convergiam a Paris em busca de visibilidade e expressão. No entanto, embora Gardel circulasse socialmente pelo mesmo meio, não interagiu musicalmente com esse universo que estruturava o tango, mas dedicava-se mais intensamente a um projeto pessoal que incluía a profissão de ator. Foram de suas relações sociais com a baronesa Wakefield – também conhecida como *lady Chesterfield* –, herdeira da fábrica de cigarros *Craven* e acionista da *Paramount*, que vieram parte do aporte necessário de capital exigido pela empresa cinematográfica para filmar suas películas entre 1934 e 1935 (CADÍCAMO, 1975; FEBRES, 2008; GRÜNEWALD, 1994).

Não obstante a tentativa de alçar a si próprio como astro internacional através do tango, para muitos não teria alcançado a repercussão esperada fora do mundo hispânico, esbarrando na barreira linguística – e cultural – que o separava do mundo de fala anglo-saxônica. Um exemplo teria sido sua primeira atuação radiofônica pela NBC em dezembro de 1933 para cantar ao vivo para o público hispânico da cidade.

O escasso impacto das retransmissões ao vivo de Gardel levou aos responsáveis da emissora a pedir-lhe que cantasse algumas canções em inglês. Tentou com uma tradução apressada de “Dónde estás corazón”, mas seu desconhecimento do idioma o levou a abandonar a ideia. (FEBRÉS, 2008, p.173, tradução nossa).

Porém na época de sua estreia no *Empire* em Paris, em 1929, ele próprio teria tido uma impressão muito distinta de seu próprio sucesso, tendo escrito em carta:

“Sou a ‘estrela’ [*vedette*], aquele que atrai público e faço uma revolução, pois me pedem até 10 ‘bises’. Os jornais e o público me consideram um artista extraordinário, e isso porque luto com a incompreensão do idioma, mas eles dizem que compreendem tudo pelas expressões da cara” [...] “vivo como milionário, no melhor bairro e num dos mais confortáveis apartamentos”. (ZALKO, 2001, p.170, tradução nossa).

De fato, a partir de uma perspectiva mais ampla de um fenômeno estético que inclui recursos semióticos como o ambiente cênico e o aparato dramático da presença em palco, o idioma não se constitui em obstáculo intransponível para a comunicação. Porém, diante de posições controversas, a unanimidade em que se constitui Gardel para a memória do tango só pode ser explicada em retrospectiva pela seleção de um conjunto coerente de componentes de sentido que encubram os conflitos intrínsecos à produção das representações sociais. Seu incontestável carisma, que sabia conciliar sedução e discrição, suas primitivas raízes *criollas* conformadas à elegância refinada do smoking, sua humilde infância superada pelo sucesso internacional, eram ingredientes que sintetizavam num único personagem algumas dualidades do próprio tango. Acima de tudo, com Gardel o tango adquire uma voz que faz convergir os ouvidos e os olhares a um único ponto. O tango, que surge basicamente atrelado aos sistemas música e dança, ganhava não apenas uma expressão verbal, mas um novo timbre musical através da voz, que impunha traços melódicos antes desenhados por instrumentos como o violino ou o *bandoneón*. Ampliava-se e diversificava-se assim o texto de cultura do tango com uma nova textura musical, mais pausada, e também mais dramática.

“De acordo com Gardel, o tango é uma pequena ópera, apoiado por uma maneira de colocar a voz e frasear o argumento.” (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.90, tradução nossa). Essa visão operística do tango seria mais tarde também detectada e traduzida por Piazzolla e Ferrer na concepção da opereta *María de Buenos Aires*. O tango passa a disponibilizar eficazes recursos semióticos através do uso da ornamentação, desse barroco que desagua no romântico, dos elementos dramáticos que também são amplamente visíveis na dança. “Escutando a Gardel em suas gravações fica patente o apropriado uso de recursos teatrais e sonoros que exercia na hora de cantar. Falas introdutórias, exclamações, interjeições, tosses, risos, assobios, cuidadosamente introduzidos para melhorar a estrutura dramática.” (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.93, tradução nossa).

O tango-canção possibilitou alcançar um público mais amplo principalmente entre uma classe média, entre aqueles que não eram afeitos ao baile e que, portanto, podiam agora apreciar uma expressão musical unicamente através da escuta mais atenta ou mesmo contemplativa, despertando um amplo imaginário através do conteúdo das letras. Por outro lado, é preciso reiterar os mais amplos recursos semióticos envolvidos na canção que se colocam para além da inteligibilidade da palavra. Para muitos ouvintes a língua não se coloca como um obstáculo capaz de inviabilizar a comunicação. Em *Música e palavra*, Nietzsche

(2007, p.181) compara o poeta lírico, que prescinde do ouvinte para comunicar algo, com o povo que canta junto uma canção popular.

E como o [poeta] lírico canta seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível para quem canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se nós mesmos não cantamos junto? Somente para *aquele que canta junto* há uma lírica, há uma música popular: o ouvinte se coloca perante ela como perante uma música absoluta.

Nesses casos, o que sugere Nietzsche (2007) é que ainda que a estrutura musical seja, em si, ininteligível e inacessível ao ouvinte, este não exige mais que compartilhar dessa atmosfera capaz de produzir-lhe certa epifania musical¹⁶². Ao contrário, se a compreensão da palavra for uma exigência, como na ópera, estará o ouvinte um passo atrás de entrar no “santuário da música”, absorto pela necessidade de decifrar o código, de entender o conceito, de acompanhar a linearidade de uma narrativa. Gardel parecia compreender os vários níveis em que se processa a comunicação. Oferece ao tango a literalidade da palavra, mas também coloca sua voz ao lado de um aparato dramático que permite o ouvinte compreender sua música sem a mediação da língua, e de manter-se ainda visível em diversas mídias.

4.4 – A GRANDE CORTESÃ

A imitação, como processo cognitivo, cumpre parte da dinâmica da comunicação na produção de um espaço semiótico. Antes que se aprenda a tocar um instrumento, a dançar ou a falar, é preciso entender a dinâmica desses processos e reproduzi-los através da imitação. Copiam-se os gestos, os movimentos, as articulações, os traços, os modos e maneiras que servem de modelos para a multiplicação da informação entre sistemas. A transmissão desses códigos depende da existência de dois meios através dos quais a informação passa de um a

¹⁶² Trata-se, nesse caso, de uma inferência possível. De fato, Nietzsche (2007, p. 176-177) coloca que o único objeto da música é a vontade, mas que “A própria ‘Vontade’ e os sentimentos – como manifestações da vontade já perpassadas por representações – são completamente incapazes de produzir música a partir de si mesmos [...]”. “Semelhantes ao lírico são todos aqueles ouvintes de música que rastreiam *um efeito de música sobre seus afetos* [...]”. “Daqueles, porém, que só conseguem chegar à música com seus afetos, há que se dizer que sempre permanecerão nos átrios e não terão acesso ao santuário da música [...]”. Para que ultrapassem o átrio e atinjam o santuário seria preciso que se libertassem das representações tanto do plano verbal, da palavra, como das figuras e dos sentimentos, mantendo-se num plano pré-linguístico, pré-representacional. Nesse sentido, a epifania musical, por seu caráter de conhecimento intuitivo, não representacional, coloca-se como uma alternativa epistemológica possível para a compreensão do processo que une o ouvinte à música.

outro. Paris foi um desses meios por onde a informação incidia. Por mais de meio século, Paris manteve-se como epicentro da modernidade, por onde cruzavam todos os ritmos, todas as modas, todas as artes, todas as formas de política e de pensamento. Em Paris, a filosofia sobreviveu com o existencialismo, sofreu a reforma do estruturalismo, e presenciou a contrarreforma do pós-estruturalismo, além de abrigar livres pensadores como Merleau-Ponty. No entanto, o protagonismo de Paris, ela própria, não era uma moda. Era uma referência para pintores, escritores e arquitetos desde o século XIX, e ainda permaneceria assim até a *nouvelle vague* dos anos de 1960, quando por fim, passa a declinar diante da emergência de Nova Iorque e de um universo pop que teria ainda outros centros como referência. Como toda cidade cosmopolita, a Paris não importava o que era autenticamente francês, porque mesmo que não o fosse, a capacidade de digerir o estrangeiro e transformar em próprio fazia parte de sua dinâmica cultural e de sua máquina comunicacional.

O poeta e escritor Enrique Cadícamo que narrou as memórias do tango desde Paris, assim descreve o cosmopolitismo da cidade:

Depois da guerra, a internacionalidade de Paris era total: argentinos, australianos, russos, brancos exilados, gregos [*epirotas*] ou hindus. Gente de todas as cores e vestimentas se via transitar, falando os próprios idiomas ou dialetos, a qualquer hora do dia ou da noite, em hotéis, cafés ou *brasseries* da grande urbe. (CADÍCAMO, 1975, p.28, tradução nossa).

No entanto, Cadícamo admite que o homem da moda era o negro e a música: o jazz. Os músicos e as orquestras de tango que por Paris passavam sempre competiam com o jazz que, naquele momento, fazia-se mais ouvido nela do que nos Estados Unidos. Além do mais, a atração pelo elemento exótico e a consequente capacidade antropofágica dos franceses em digerir as culturas estrangeiras, não se esgotava na audição daquela música vibrante, mas também no componente negro que seduzia Paris, resgatando o primitivo numa época e lugar em que todos queriam ser modernos. Acerca da concorrência entre o jazz e o tango em Paris, o jornalista e historiador de tango Luis Sierra teria dito que:

Em todas as partes, desde o aristocrático Ledoyen dos Champs Elysées até o popularíssimo Moulin Rouge de Montmartre, se tocam e dançam tangos. A cada meia hora de música consagrada a diversos ritmos (jazz, tropical, etc.), há outro espaço igualmente reservado ao tango. [...] Há, em Paris, uma franca e decidida tendência pelo tango moderno evolucionado. Os nomes de Troilo, Pugliese, Salgán, Francini, Galván, Piazzolla, Pontier e Basso gozam de ampla difusão e confirmam a tendência renovadora, que se impôs definitivamente por mais que doa aos intérpretes da *Vieja Guardia*. (FEBRÉS, 2008, p. 197-198, tradução nossa).

Ocorre que o relato do historiador argentino pode não estar acima da suspeita de um compreensível favorecimento do tango. A partir dos anos de 1950, o tango passa efetivamente

a adquirir ares mais modernos, principalmente com Piazzolla, mas seria difícil imaginar que pudesse competir nesse quesito com o jazz, que deveria soar não apenas como algo mais fresco e novo que o tango como também mais exótico para uma audiência acostumada à estrutura musical do tango que, apesar de sua pulsão rítmica, encontra-se muito mais próxima ao clássico do que o jazz. Não obstante essas inconclusivas conjecturas, parece certo que a presença de Paris na memória do tango situa-se além da concorrência com o jazz e envolve um jogo de sedução bem mais amplo que tem início muito antes que o jazz se fizesse ouvir.

Havia um motivo bem concreto para que se estabelecesse entre Buenos Aires e Paris uma cumplicidade amorosa. Sabia-se desde os tempos da velha oligarquia argentina a anedota que Buenos Aires era a esposa e Paris a amante, com quem se gastava o dinheiro da então endinheirada elite em longas temporadas. “‘Buenos Aires é a esposa, Paris é a querida’, disseram os portenhos durante gerações [...] Sua [a do tango] chegada provocou uma explosão e engendrou uma misteriosa cumplicidade entre as cidades nas quais os poetas argentinos nunca deixaram de se inspirar.” (ZALKO, 2001, p.7, tradução nossa). Desde o fim do século XIX, os argentinos eram conhecidos pelos franceses como *rastacueros* [novos-ricos] que, carentes de uma sólida cultura, procuravam adquiri-la com a compra indiscriminada de obras de arte como forma de suprir essa falta¹⁶³ (CARRETERO, 1999, p.78). Havia inclusive a expressão: “rico como um argentino” (ZALKO, 2001, p.66) ou mesmo a ideia de Buenos Aires como ‘a Paris da América do Sul’. Tal como Paris, Buenos Aires era uma cidade de estrangeiros¹⁶⁴ e apesar de contar com presidentes com ascendências diversas como italiana, inglesa, sírio-libanesa e espanhola, nenhuma parece ter sido francesa. No entanto, havia o desejo dessa classe dirigente imitar os franceses e sua ideia moderna de Estado¹⁶⁵.

[...] é inegável a propensão dos argentinos a admirar, gozar, envolver-se e celebrar o que se poderia chamar de “o espírito francês”. Tudo indica que nossos “oligarcas” eram afrancesados. [...] Portenho que tenha visitado a Cidade Luz, não pode deixar de assombrar-se com o fato de que ao dobrar cada esquina, pense estar em Buenos Aires. (BROEDERS, 2008, p.77, tradução nossa).

¹⁶³ “Somente Nova Iorque competiu com essa subtração do acervo francês. No final do século XX, a maioria dessas obras estava em Nova Iorque ou em Tóquio. Buenos Aires já não tinha o poder econômico de antes e, pouco a pouco, foi se desprendendo daquilo que havia lhe convertido em Paris da América do Sul. Para os franceses do fim do século XIX, os argentinos e os ianques eram os ‘*rastaquouère*’ [novos-ricos] que tinham que se respeitar e cultivar, porque era de onde vinha a grana”. (BROEDERS, 2008, p. 82-83, tradução nossa).

¹⁶⁴ “[...] o censo de 1872 revelou que em Paris havia praticamente dois milhões de habitantes, entre os quais 650.000 parisienses de origem e 1.400.000 entre migrantes vindo das províncias e estrangeiros, uma proporção – mais de dois terços – que se assemelhava a que possuía Buenos Aires mais ou menos na mesma época”. (ZALKO, 2001, p.49, tradução nossa).

¹⁶⁵ A modernização do Estado francês em 1880 foi acompanhada pelo Estado argentino. O ensino laico foi adotado na França entre 1881 e 1882, e pelo congresso argentino em 1884. (BROEDERS, 2008, p.80).

E, de fato, assim parece. Palácios suntuosos foram construídos em Buenos Aires por famílias abastadas para receber em condições de igualdade visitantes ilustres e para viver ainda que apenas por temporadas. Arquitetos europeus construíram uma significativa parte dos prédios da cidade e mantêm seus nomes discretamente gravados em suas fachadas atestando a importância de sua autoria¹⁶⁶. Bairros inteiros como o Retiro e a Recoleta possuem um patrimônio arquitetônico impressionante que copia as linhas gerais dos edifícios franceses com o uso ostensivo de mansardas ou de cúpulas com formas ecléticas que podem ser vistos muito além desses limites. “Na medida em que finalizava o século [XIX], as casas coloniais e as fachadas em estilo italiano foram sendo substituídas no bairro Norte por uma nova arquitetura que buscava o efeito espetacular, onde os estilos se mesclavam: renascimento, gótico, academicismo francês, rococó.” (ZALKO, 2001, p. 38, tradução nossa). O então prefeito [*alcalde*] de Buenos Aires, Torcuato de Alvear [pai de Marcelo T. Alvear, que viria a ser presidente na década de 1920] estaria decidido a transformar a fisionomia da cidade, fazendo-a parecer com Paris¹⁶⁷. O parque Palermo foi projetado para imitar o *Bois de Boulogne*, e o mais luxuoso cabaré que teve a cidade, o *Armenonville*,¹⁶⁸ era uma cópia no nome e nas formas do salão que ficava no meio do famoso bosque parisiense¹⁶⁹. A imitação de Paris era recriada inclusive na atmosfera das confeitarias e, sobretudo, dos cafés como o *Germinal*, o *Royal* e o *Tortoni*, que abrigavam os desejos da elite em perpetuar um estilo de vida europeu sofisticado e elegante.

¹⁶⁶ Dentre alguns exemplos de edifícios projetados por arquitetos franceses, destacam-se: *Tribunales*, *Correo Central*, *Colegio Nacional*, *Palacio Paz*, *Galeria Pacífico*, *Centro Naval*, *Hotel Metropole*, *Museo de Artes Decorativas*, e a residência de Alberto Bosch, hoje embaixada dos EUA (ZALKO, 2001, p.40). No entanto, a influência francesa está presente também em edifícios como o *Palacio San Martín*; o *Hotel Alvear Palace*; a residência Ortiz Basualdo, hoje embaixada da França; a residência Pereda, hoje embaixada do Brasil; no *Palacio de los Patos*; e na residência Larivière; para mencionar apenas alguns exemplos mais significativos.

¹⁶⁷ Em termos urbanísticos, talvez a intervenção mais importante que Torcuato Alvear tenha colocado em curso tenha sido a abertura da Avenida de Mayo, rasgando a cidade no eixo leste-oeste, formando o que é hoje o eixo entre a Casa Rosada e o Congresso. Concebida nos moldes de um bulevar parisiense, em suas cerca de dez quadras, a Avenida de Mayo abriga um expressivo conjunto arquitetônico do início do século XIX, que inclui edifícios emblemáticos como o *Palacio del Gobierno de la Ciudad*, *Palacio Barolo* e *Confiteria Molinos* (este, de fato, na esquina da Rivadavia – paralela à Avenida de Mayo – com Callao, ao lado do Congresso).

¹⁶⁸ A história do *Armenonville* cruza-se com a de Gardel na época em que ainda fazia dupla com Razzano e, juntos, executavam um repertório eminentemente *criollo*. Além de ter servido de trampolim para a carreira da dupla, teria sido no trajeto entre o *Palais de Glace* e o *Armenonville* que Gardel teria tomado um tiro no peito que jamais seria removido e o qual guardaria por toda vida.

¹⁶⁹ “A criação de parques e jardins, por exemplo, foi basicamente concebida pelo francês Charles Thays [...], nascido em Paris, e chegou à Argentina em 1889. De 1891 a 1913 foi diretor geral dos Paseos Públicos. Entre suas realizações, conta-se a Plaza de Mayo, o traçado do Barrio del Parque, a renovação do bairro do Retiro e a transformação da Plaza San Martín, o Jardín Botánico e o Parque Tres de Febrero (que todos seguiam chamando de Palermo), obra comparável a do bosque de Boulogne de Paris”. (ZALKO, 2001, p.36, tradução nossa).

Essa exuberância que se fazia presente no eixo central e nos bairros ao norte, contrasta até certo ponto com as *casas bajas*, com seus pátios em estilo espanhol, mais constantes ao sul da cidade, ou mesmo com o que restou dos antigos *conventillos* nas imediações de San Telmo e La Boca, onde o tango teria sido efetivamente gestado. Contrasta acima de tudo com a memória do tango que invariavelmente se refere a esse sul em suas canções, a bairros operários como Pompeya e Boedo, sugerindo inclusive uma linha divisória a partir de Rivadavia além da qual seu ritmo tornar-se-ia inverossímil¹⁷⁰. Tanto que, quando Horacio Ferrer colocou a letra em *Balada para un loco*¹⁷¹ de Astor Piazzolla, em 1969, em que dizia “*As tardezinhos de Buenos Aires têm esse que sei lá o que, viste? Saís de tua casa, por Arenales [...] Não vês que segue a lua girando por Callao [...]*”, muitos protestaram por incluir na geografia do tango uma região da cidade elitizada e pouco afeita a sua memória.

Paris representa, portanto, um capítulo essencial, mas controverso, na memória do tango, pois significa uma viagem ao estrangeiro que modeliza sua linguagem e sua estética, entrando em conflito com uma camada mais conservadora dessa mesma memória que se apegava à tradição *criolla*. Em um plano horizontal, Paris divide a cidade de Buenos Aires em dois eixos: sul e norte, a partir dos quais se estratificam vários elementos que buscam estabelecer certa hegemonia no sistema do tango, contrapondo-se uns com os outros. No eixo sul, onde a cidade outrora se abria às *orillas*, aos arrabaldes, aporta o gaúcho com seu cavalo, o *criollo* com sua *guitarra*, o *compadrito* com seu punhal; depois surgem as classes operárias que frequentam os armazéns e os cafés, dançando o estilo *canyengue* e saltitante pelas ruas de terra ou pelas veredas. No eixo norte, onde a cidade fecha-se com o rio, mas abre-se em interface com Paris, surgem as influências do jazz, do barroco e do romântico, baila-se sobre pisos de parquet um tango de estilo liso, de tons mais melódicos, acorre-se aos grandes teatros, ouve-se a música séria do *Teatro Colón*, veste-se com smoking e toma-se champanhe. Esses elementos seguramente não se encontram compartimentados nesses eixos, imobilizados em suas zonas de conforto, mas em permanente conflito diante de circunstâncias que tornem alguns mais ou menos ativos no processo de estruturação da memória do tango.

Mesmo quando se trata exclusivamente de falar de Paris, não há síntese possível, apenas conflito. A mesma elite argentina que rechaça o tango em Buenos Aires é que a que o

¹⁷⁰ Trata-se mais de uma metáfora do que efetivamente uma geografia plausível na medida em que bairros que fazem, ou fizeram, parte da memória do tango como Almagro, Palermo, Villa Crespo ou mesmo parte de Balvanera, encontram-se ao norte de Rivadavia, avenida que atravessa a cidade no eixo leste-oeste.

¹⁷¹ *Balada para un loco* (1969). Letra de Horacio Ferrer, música de Astor Piazzolla. (ROMANO, 2000, p.452, tradução nossa). No caso, tanto Arenales como Callao são importantes referências de ruas situadas ao norte de Rivadavia e atravessam áreas nobres como Retiro e Recoleta.

leva a Paris. O mesmo tango que é popular na Argentina é apreciado pelas elites europeias. Não menos conflituosa é a ideia de que dessa passagem por Paris, o tango tivesse sido legitimado, passando então a ser aceito na Argentina. Apesar de músicos como Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi e sua esposa terem contribuído com a divulgação do tango em Paris já em 1910, os verdadeiros conquistadores e difusores teriam sido os jovens da elite econômica e intelectual portenha como Rubén Dario e Ricardo Güiraldes (FEBRÉS, 2008, p.128; FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.118-119; GASIÓ, 1999; ZALKO, 2001, p.62-69). Por outro lado, essa mesma elite teria representantes como o diplomata Enrique Larreta, o escritor Leopoldo Lugones e o político Carlos Ibarguren que fariam uma verdadeira cruzada na campanha antitango. De um modo geral, todos eles expressavam desdém pelo tango e entendiam, como Lugones, ser um grande prejuízo associar o tango com o elemento argentino pela vulgaridade e o caráter mestiço e suburbano dessa dança (FLORES MONTENEGRO, 2012; GASIÓ, 1999; PUJOL, 2011, p.64; ZALKO, 2001, p. 99-112).

Note-se que o tango que se discute e polemiza em Buenos Aires e Paris é fundamentalmente aquele que se dança, ou melhor, o modo pelo qual se dança, com a proximidade sugestiva dos pares e as figuras insinuantes feitas pelos movimentos das pernas que se encaixam e se cruzam e que vão ser percebidos como um elemento exótico pelos europeus. Ainda que esse exotismo não seja exacerbado pelo elemento tropical que sugere certa nudez envolta em plumas e adornada preferencialmente por sugestivas bananas, recorre inevitavelmente aos trajes típicos do gaúcho com suas bombachas, botas e facões que os instrumentistas eram obrigados a vestir. E mesmo que assim o fizessem nos sainetes e nos teatros de Buenos Aires e Montevideú, evidentemente esse deslocamento de contexto carrega uma carga semântica que adquire um sentido bastante distinto senão mesmo perverso de exposição ao ridículo a que estavam sujeitos os músicos e, posteriormente, os cantores de tango¹⁷².

É incômodo aceitar como algo autêntico os trajes de gaúchos com que as orquestras “*criollas*” atuavam, não somente em Paris, senão em toda Europa. Francisco Canaro trata de justificá-la como uma imposição sindical. Esta duvidosa justificativa desaparece para os dançarinos, os quais atuavam, como o “índio” Bernabé Simarra,

¹⁷² Essa suposta exigência sindical para alguns (CADÍCAMO, 1975, p.35; ZALKO, 2001, p.151) e das gravadoras para outros (SIERRA, 2010, p.109) teria se perpetuado até os anos de 1940 e levado inclusive ao próprio Piazzolla a usar trajes de gaúcho em sua infância em Nova Iorque (GORIN, 1998, p. 29, 136). Também na Espanha, os artistas eram obrigados a se submeter a essa exigência. “No madrilenho Teatro Apolo, a dupla Gardel-Razzano interpretou canções *criollas*, não tangos. Vestiram-se de gaúchos com exuberante indumentária de bordados, incrustações, botas, esporas de prata, e estiveram acompanhados pelos guitarristas José Ricardo e Guillermo Barbieri” (FEBRÉS, 2008, p.45, tradução nossa). Exigência sindical ou das gravadoras, o uso do traje típico parece expressar certo prazer em explicitar no plano estético o caráter primitivo das culturas latinas, no caso, em oposição ao civilizado de certa cultura europeia e anglo saxônica.

vestindo um exótico e delicado traje de gaúcho de seda floreada com imensas esporas de prata. Algo similar – vergonhoso e ridículo – vestiu Rodolfo Valentino no filme “Os quatro cavaleiros do apocalipse”. Mas o que realmente dói, é ver Carlitos – que nunca necessitou de nenhum artifício para se impor – envolto nesses disfarces de seda com flores bordadas. (BROEDERS, 2008, p.86, tradução nossa).

Nesse contexto, o exótico não pode ser entendido apenas como estranhamento, como um mero código estrangeiro isento de valor semântico que ao ser traduzido de um meio a outro adquire novo sentido, senão como signo do primitivo, cuja negatividade lhe é imputada por oposição à positividade, ou superioridade, do civilizado. O exótico é um eufemismo para exprimir o caráter primitivo da cultura, que, por sua vez, expressa sua condição de inferioridade recoberta em aparência no plano estético dos trajes que quase sempre são exagerados em seus traços originais ao ponto da caricatura. Esse mascaramento das relações de poder entre os sistemas de cultura inviabiliza em grande medida a apreciação de um objeto estético pelas suas qualidades intrínsecas, sendo antes julgado por variáveis geopolíticas que o submetem ao seu contexto de produção econômica. O que deveria ser visto apenas como estrangeiro, como um código distinto aos padrões culturais de um determinado sistema que pudesse contribuir para sua diversidade semiótica, torna-se refém das relações assimétricas de poder que são produzidas pelas forças geopolíticas que se situam lado a lado das fronteiras, orientando o fluxo das semioses a partir de uma dimensão ideológica. No plano estético, o estrangeiro recobre-se primeiro da aparência do exótico que, por sua vez, disfarça o caráter primitivo – e inferior – da cultura que ele representa.

Como discutido anteriormente, o modernismo, como movimento estético, procurou subverter essa dialética que condicionava o primitivo ao não civilizado como um estágio inferior de uma evolução histórica, atribuindo-lhe qualidades artísticas antes desprezadas justamente por traduzirem a precariedade tecnológica e o atraso econômico de suas culturas. No entanto, ainda que esse primitivo tivesse seu sinal negativo invertido pelos modernos, pouco se modifica o fato de que essa inversão tenha sido conduzida pelos europeus que atraíram toda sorte de arte primitiva do momento para seu contexto legitimador. Em última instância, a inversão do sinal sempre compete ao sistema de cultura dominante, que detém o poder de transformar em exótico o que lhe é estrangeiro e em um mero capricho o que deveria ser exótico senão lhe fosse próprio. A manutenção do regime monárquico em países europeus (em que o britânico é o mais saliente) e de sistemas eclesiais (em que o católico é o mais afetado) não passa de uma excrescência com requintes de mau gosto em seus trajes e costumes em perfeito desacordo com a ideia contemporânea de estado laico, no entanto, esses elementos, que poderiam ser facilmente interpretados como decadentes e anacrônicos (no

sentido mesmo de ultrapassados), permanecem aceitos, senão mesmo cultuados como algo nobre e sagrado, imune a um rechaço e a uma negatificação de seus aspectos semióticos, inclusive ou, sobretudo, pelos latino-americanos que deveriam vislumbrar uma oportunidade de antes depreciar do que enaltecer essa discrepância política e estética da tradição europeia. É desse domínio semiótico sobre os sinais do positivo e do negativo nos sistemas de cultura que trata a geopolítica.

A ideia de que o exótico deixe de ser um eufemismo e que se possa desenhar “[...] outra hipótese, mais produtiva, que se contraponha à hipótese negativa e repressiva, sem, contudo, negá-la” (GARRAMUÑO, 2009, p.53), pressupõe uma equidade entre os sistemas que não resiste à centralidade que a força da *Bildung* imprime sobre as demais culturas como expansão de um logos único e legitimador¹⁷³. Não fosse assim, sequer os argentinos estariam consumindo cultura em Paris e buscando, de alguma maneira, legitimar o tango através da prova do sucesso. No entanto, o elemento exótico não se apresenta exatamente como um código estrangeiro aos sistemas de cultura, como um simples código ainda não decodificável, como uma palavra estrangeira ainda não traduzida por uma equivalência semântica, mas como um texto de cultura que carrega uma série de relações semióticas com seu contexto de origem de modo que, no processo tradutório do tango pelos franceses, este não se apresente apenas como um conjunto mais ou menos articulado de passos de dança ou mesmo como outra gramática musical, mas como um texto mais amplo de cultura que transporta também os aspectos ‘negativos’ de sua procedência e história.

O tango foi a Paris, como também o foram o jazz, os formalistas, os clássicos, os pintores, os escritores, os semiólogos. Todos foram em busca de legitimação pelos seus pares que estavam em Paris. E também para desfrutar de Paris, essa grande cortesã por quem todos se apaixonavam e queriam gozar de seus favores. E, naquele momento, os argentinos tinham condições suficientes de não apenas sustentar um grupo considerável de músicos e bailarinos como de manter um local próprio para a divulgação do tango. Em 1920, o *El Garrón*, localizado na *rue Fontaine n° 6 bis*, ao pé de Montmartre, converter-se-ia no principal local para a divulgação do tango, além do *Armenonville* do *Bois de Boulogne*, de *Mimi Pinson* e do *Club de Champs Élysées*, e nos ainda mais prestigiados *Lido* e *Empire*. Não tardou para que

¹⁷³ A suposição desse caráter único e legitimador do logos não significa que haja uma suficiente coerência interna ao sistema que lhe exima de contradições que se constituem inclusive no seu mecanismo de propulsão dialética.

Manuel Pizarro inaugurasse seu próprio cabaré: *Chez Pizarro*, na *rue Pigalle*, não muito distante do *El Garrón* (CADÍCAMO, 1975, p.37; ZALCO, 2001, p. 152-154).

Antes mesmo disso, o tango já teria explodido em Paris. A partir da década de 1910, o tango já se fazia presente em Paris e criara um mercado em torno de si. Surge primeiramente a “sobremesa tango”, a “banana-tango”, mas que também pode mudar de fruta conforme a confeitaria; depois a “cor tango”, um tom alaranjado ou de amarelo descolorido; o “cetim tango”; o “penteado tango” para as mulheres e “a la argentina” para os homens; “cílios postiços tango”; “gola tango”; “sapatos tango”; “carteiras tango”; “vestido tango”; linhas de trem (Paris-Deauville) chamadas tango; blusas, meias, saias, chapéus, perfumes como o “Tokalon-Tong”, fivelas, sabonetes, blusas, estofamento de cadeiras e sofás; papel para carta e bonecas que, ao invés de dizerem *mamãe* ou *papai*, falam: *tango*. “Nasceu uma nova bebida, a cerveja misturada com grenadine, apelidado de ‘tango’” e que continua até hoje, com o mesmo nome em cafés parisienses (BOLASELL, 2011, p.27; BROEDERS, 2008, p.83; CADÍCAMO, 1975, p.53; GASIÓ, 1999, p. 44-47; ZALCO, 2001, p.81, tradução nossa). Não foi apenas um mercado que surgiu em torno do tango, mas um sistema de signos, um sistema da moda. Evidentemente, a profusão desses signos repercute em Buenos Aires. O quanto essa explosão vai contribuir para uma efetiva modelização da linguagem do tango e possibilitar uma legitimação diante da elite portenha é, no entanto, objeto de relações conflitivas e orientadas basicamente por interesses geopolíticos.

Através da leitura de uma crônica do semanário argentino *Caras y Caretas*, nota-se que, em 1905, o tango já era popular como “dança lasciva nos carnavais” portenhos, estipulando um contexto específico de conotação pejorativa que, no entanto, aparece invertido quando o mesmo cronista afirma, em 1912, que o tango, “quase esquecido naquele momento”, deveria ser novamente dançado para que não se expropriassem mais um produto argentino em uma clara alusão ao fato de que teria sido apropriado em Paris. Posição que é contestada por outras frentes de análise que sustentam que o tango não poderia ser dançado exclusivamente nos carnavais se não já fosse amplamente popular (FERRARI, 2011, p. 155-157) e que, inclusive, já teria sido apropriado pela classe média portenha nos bailes que se realizavam no *Vélez Sársfield* [clubes portenho] ainda em 1905 (CARRETERO, 1999, p.81).

A recepção que a grande cortesia concedia ao tango incitara tanto conflitos entre representações de classes sociais como tensões geopolíticas. O semanário portenho *P.B.T.* já anunciava em 1911, pouco antes que o diário parisiense *Le Figaro* o fizesse, que o tango estava na moda em Paris e era dançado nos salões aristocráticos, o que iria motivar uma

crítica no jornal *La Nación* por parte do escritor e jornalista Leopoldo Lugones, que era reacionário ao tango como autêntica expressão estética argentina (GASIÓ, 1999, p.19). Lugones como Larreta pensavam que “quem dança não pensa”, formulação que, em parte, estaria respaldada pela associação do tango com uma dança lasciva e de origem africana. Seria necessário que o meio acadêmico saísse em defesa do tango para que o mesmo adquirisse legitimação. Em sua conferência a propósito do tango, proferida em 1913, na Academia Francesa, Jean Richepin¹⁷⁴ estruturaria sua argumentação em torno de três pontos: “As três grandes censuras que se imputam ao *Tango* têm como causa sua origem estrangeira, sua raiz popular e seu caráter inconveniente.” (GASIÓ, 1999, p.61, tradução nossa; ZALKO, 2001, p. 99-112). Quanto ao caráter “inconveniente”, ou seja, lascivo do tango, Richepin (GASIÓ, 1999, p.61, tradução nossa) alega que este não se encontra na dança em si, mas no modo como os bailarinos a executam. “Tive a alegria de ver *Tangos* dançados por princesas que eram modelos de elegante distinção; e tenho visto, por outro lado, a polca e a quadrilha dos lanceiros sendo dançadas de tal modo que [...] faria corar os macacos”¹⁷⁵. Quanto ao fato de ser estrangeira, ele alega que Paris já abrigara diversas outras danças, como a valsa alemã, de modo que não se possa ser este um motivo de recriminação. E quanto à origem popular, acusa os detratores do tango de exagerar quando dizem que: “Uma dança que teve por berço as pocilgas mais imundas da América! Uma dança de vaqueiros, de lacaios, de gaúchos, de semisselvagens, de negros! Eca! Que horror!” (GASIÓ, 1999, p.62, tradução nossa), pois tudo isso não passa de preconceito na medida em que outras danças que hoje são praticadas em Paris também tiveram uma origem igualmente popular.

Mais do que qualquer outra evidência, a conferência de Richepin adquire ares de legitimação por provir de um acadêmico respeitado, apesar de polêmico¹⁷⁶. A partir de Richepin, o tango não apareceria necessariamente mais como um elemento exótico que faria a aristocracia francesa dançar e depois rir-se, mas incitava uma reflexão sobre os processos de modelização e apropriação da linguagem popular na produção de um texto de cultura

¹⁷⁴ Membro da Academia Francesa. Vide ‘Richepin’ no GLOSSÁRIO.

¹⁷⁵ Os símios parecem invariavelmente assumir a condição preferencial de signo do primitivo e inferior a partir de uma interpretação do quadro evolutivo fundado na linearidade histórica. Curiosamente, como um efeito de mobilidade semântica, mais tarde, na década de 1960, e a partir de outro contexto, o tango será percebido como uma dança mais civilizada que, por exemplo, o ‘moderno’ *twist*. No filme *¡Buenas noches, Buenos Aires!* (1964, tradução nossa), um *tanguero* (interpretado por Julio Sosa), ao ver um grupo de jovens dançando *twist* em plena Corrientes, insinua que se fosse presidente acabava logo com essa nova onda desses “mequetrefes”, e, observando-os, comenta que “parecem macacos [*monos*] sobre uma chapa quente”.

¹⁷⁶ “Victor Hugo viu em Richepin o poeta do futuro. Emile Zola o considerou o poeta que melhor se ajustava ao cânone de naturalista”. No entanto, “[...] Paul Verlaine nunca o perdoou por suas blasfêmias, sobre as quais disse: ‘A grande trivialidade somente deixa passar o banal da forma’.” (GASIÓ, 1999, p.14, tradução nossa).

legitimado e ‘respeitável’ mesmo que Richepin não fosse ele próprio tão bem sucedido em sua ‘empreitada civilizatória’ do tango¹⁷⁷. Na verdade, os três pontos em que se estrutura a defesa de Richepin enfatizam o ponto de vista do sistema cultural francês, que entende a cultura como única, e, neste sentido, poderia ser resumido a apenas um: ao caráter epistemológico que o estrangeiro adquire no texto do tango frente a uma cultura que se entende como central. Sul-americano, popular e lascivo são signos comumente associados ao exótico e ao primitivo por essa lógica que entende a formação da cultura justamente a partir do esforço civilizatório de transformar informações ou expressões pouco elaboradas em uma gramática sofisticada. Trata-se apenas da lógica do logos, da *Bildung*, aplicada ao contexto do tango. No entanto, à diferença de outras culturas europeias que também se julgam centrais, o sistema francês possui – ou, ao menos possuiu ao longo do século XX, já que desde então não mostra mais essa mesma capacidade – uma especificidade que se manifesta na tendência de manter suas fronteiras mais permeáveis ao estrangeiro. A promiscuidade de Paris é reveladora desse aspecto ao ter atraído e abrigado no século passado as grandes expressões do pensamento e das artes que, por lá, gestaram novas linguagens, mas, acima de tudo, o espírito francês parece ser possuidor desse fascínio e encanto pela diferença, pelo estrangeiro, pelos elementos exóticos e primitivos que desafiam sua civilidade¹⁷⁸. No entanto, não há nenhuma benevolência ou sequer messianismo nessa atitude. O francês não tem um espírito migratório, ou catequético, mas tradutor. Sua viagem ao estrangeiro sempre pressupõe um regresso a sua terra natal e o que lhe interessa é fundamentalmente modelizar a linguagem a partir da diversidade de recursos alheios.

Não é necessária nenhuma análise profunda para se descobrir que, ao cabo, a conclusão da conferência de Richepin é de que os franceses podem dançar o tango porque são civilizados, sendo, portanto, capazes de inverter os signos de informações com alto potencial semiótico, mas com baixo nível de elaboração. Logo, descobre-se que o tango não será mais argentino, mas francês: “O tango é francês”, não argentino, já dizia *El Diario* como que talvez exortando os portenhos a tomar consciência dessa apropriação supostamente indébita que desprezava sua genealogia e ameaçava fundar uma nova ontologia como a que a revista *La vie*

¹⁷⁷ Richepin escrevera uma peça intitulada *O tango!*, cuja estreia teria sido considerada um fracasso, além de duramente criticada pela imprensa por seu conteúdo vulgar. (GASIÓ, 1999, p. 30-31).

¹⁷⁸ “Os balés russos abriram o caminho do tango na França, libertando-o de muitos preconceitos.” (ZALKO, 2001, p.71, tradução nossa). Consideração a partir da qual se pode entender igual abertura de espaço para o exótico e o estrangeiro que o tango irá, em seguida, preencher.

Parisienne já insinuara ao publicar em 10 de maio de 1913 um artigo em que explicava sobre como bailar corretamente e concluía dizendo com certo sarcasmo:

“Assim é esta dança encantadora. Criada em Paris, já triunfou em Londres, Berlim e Nova Iorque. De forma sucinta, tem tido tanto êxito no mundo inteiro que alguns chegam a reivindicar que já teria chegado até Buenos Ayres [sic] e que inclusive os argentinos vão começar a dançá-la...” (ZALKO, 2001, p.88, tradução nossa).

Acima de tudo, é possível vislumbrar nesse momento a emergência de uma geopolítica que irá paulatinamente se insinuando nas relações entre o texto do tango e seu contexto territorial que vão colocar em pauta temas como autenticidade e identidade, fazendo com que a memória passe a tomar uma espécie de “consciência de si própria” na medida em que o sistema busca estabelecer uma fronteira mais nítida entre o próprio e o estrangeiro.

A esta altura é necessário esclarecer duas coisas: uma, que o tango que os franceses haviam adotado tinha alguma semelhança com o tango argentino, mas não era o tango argentino, e que a tão mencionada consagração de Paris (e a eventual assimilação europeia) não influenciou nem interferiu com a futura dinâmica evolução do autêntico tango argentino. Outra, que tampouco mudou a devoção que a maioria de nossos conterrâneos sentia pelo Tango. (BROEDERS, 2008, p. 86, tradução e grifo nosso)

Que Paris fosse a amante não lhe outorgava os direitos adquiridos de Buenos Aires como esposa. Essa parece ter sido a lógica dos argentinos enciumados pela astúcia e ambição da grande cortesã em se apropriar da linguagem de uma cultura que então adquiria pátria. As eventuais tensões entre classes sociais, entre a justa paternidade dos distintos ritmos que lhe deram origem e dos instrumentos que deviam configurar sua base musical, acabaram por diluir-se e apequenar-se diante da eminente ameaça de refundação do tango.

O fato que os franceses – a princípios do século XX – gostaram do Tango, não mudou em absoluto nem ao tango nem a sua aceitação na sociedade argentina. Foi algo que beneficiou a alguns bailarinos e a alguns músicos. Os que conseguiram obter mais visibilidade e ganhos monetários foram os conferencistas – em geral, os estrangeiros –, que especulavam sobre algo que não conheciam, e, em menor proporção, os jornalistas e comentaristas locais que, fundamentando-se nessas opiniões, deram asas às mais fantasiosas interpretações sobre a relação entre Paris e o Tango. (BROEDERS, 2008, p.91, tradução nossa).

A relutância em se admitir que o tango, como qualquer sistema de signos, não possua a princípio nenhuma pátria, demonstra a insensatez, mas também a necessária vontade de poder daqueles que buscam fazer coincidir as fronteiras entre duas matrizes espaciais distintas: o espaço mensurável do território e o intangível dos sistemas semióticos. Ainda que haja uma tendência permanente a essa convergência na medida em que um espaço semiótico implica também em territorialidade, a coincidência é apenas ilusória e resultante de forças geopolíticas que se encontram sempre em conflito para tomar posse de representações

abstratas. Essas forças fazem-se notar em uma análise em retrospectiva da história como a que realiza Broeders (2008), mas também são perceptíveis no momento em que ocorrem, como sugere Febrés (2008, p.129) ao dizer que, já em 1913, por conta de um festival de tango no *Teatro Palace* na então *calle* [rua] Corrientes, o tango dançado já sofrera críticas por seus maneirismos estrangeiros. O diário portenho *Crítica* publicava então uma matéria sob o pseudônimo de *Viejo Tanguero* em que se expressava o seguinte: “Impregnado pelo ambiente europeu, o tango voltou à pátria com outro sotaque e outra roupagem. Sua longa permanência no Velho Continente tem-lhe feito estrangeiro, de modo que, ao voltar ao meio paterno, traz os erros arrastados que o faz quase francês.” (FEBRÉS, 2008, p. 129-130, tradução nossa).

Há, portanto, uma memória do tango desde que se reconheça como tal, demarcando um espaço semiótico próprio e constituído por um conjunto de sistemas de signos que interagem entre si e com seu contexto. Outro amplo conjunto de representações também guarda a memória dos tempos de Paris que se iniciam nos anos de 1910 e que se prolongam ainda até hoje como uma marca indelével do tempo. Não se esgotam, portanto, em notas musicais, em passos mais ou menos tresloucados de dança, ou nos versos poéticos das canções, mas estende-se principalmente pelo que se poderia chamar em um sistema da moda, em uma atmosfera de filme *noir*, em um jogo de sedução que mescla o espírito rude do *criollo* gaúcho com a sofisticação do ambiente parisiense.

Nesse mesmo ano, 1925, nossa invenção argentina, além do tango, foi a brilhantina [*gomina*] introduzida em Paris por um jovem elegante frequentador de cabarés e restaurantes de luxo [...] Carlitos Arce. De tipo claramente argentino, ‘moreno’, boa estatura, 25 anos. Era para as mulheres das alegres noites de Montmartre um incomum e atraente tipo de cabelo emplastado [*engominado*] que se transformava para elas imediatamente em um explosivo amante [*beguén*]. Sua postura de galã *criollo* se fazia sempre presente depois da meia-noite, vestindo um *smoking*, pelos mais elegantes lugares noturnos. O *smoking* é um traje enganador [El *smoking* es el traje traidor]. Com suas lapelas de seda é capaz dos lances mais inverossímeis. O *smoking* é uma ferramenta necessária para o ‘transnoitado’ [*trasnochador*]. (CADÍCAMO, 1975, p. 57-58, tradução nossa).

O espaço semiótico do tango conseguia a proeza de conciliar o espaço liso dos pampas e o estriado de Paris em imagens como a do gaúcho que passa a vestir smoking, fraque e cartola como simboliza a figura mítica de Gardel que combina essa transição com sua própria viagem tanto profissional como metafórica em busca do reconhecimento e sucesso. Ele mitifica essa imagem do *criollo*, do *morochó* de pele alva e cabelo negro emplastado de brilhantina, que era antes acompanhado por *guitarras* ao estilo *payador* para se tornar um galante personagem do *star system* do cinema musical. O tango englobava tanto os signos da vida simples e rústica do gaúcho como a do dândi elegante, cavalheiro e algo fútil, como se

fosse possível conciliar esses extremos em uma viagem que se inicia nas *orillas* para se chegar ao centro. Nessa viagem até o centro, revela-se o jeito argentino de ser da elite em Paris, mais exatamente no Montmartre do pós-guerra, que o cronista e crítico de arte André Warnod descreve então da seguinte forma:

Estão por todas as mesas, têm os cabelos azuis de tão negros, e a pele cor de mate. Todos estão vestidos, muito apropriadamente, com smoking e gravata negra, ou mesmo de fraque. Bebem um champanhe que lhes é vendida a preços exorbitantes e provocam um grande alvoroço. Vão de mesa em mesa; gesticulam e se agitam. Cada um que chega é saudado enfaticamente; apertam as mãos, derramam-se em declarações de amizade, uma exuberância que acaba cansando. (ZALKO, 2001, p.136, tradução nossa).

Da *guitarra* ao *bandoneón*, dos trios às orquestras típicas, dos arrabaldes até Corrientes, a mesma história se duplica em outro nível na viagem do tango até Paris. Se Paris era a segunda cidade do tango, Barcelona era a terceira. Cidade portuária e entrada para os navios que vinham de Buenos Aires, muitos dos músicos e artistas de tango que se apresentaram em Paris também passaram por Barcelona. A partir de 1926, Barcelona teria chegado a ter quatro revistas especializadas no tema, e o tango era a atração principal nos teatros de variedades, apenas perdendo espaço para o bolero e o flamenco a partir dos anos de 1950 com o nacionalismo de Franco (CADÍCAMO, 1975; FEBRÉS, 2008). Paris, no entanto, seguiria sendo uma referência do tango até os anos de 1980, quando se inaugura o *Trottoirs de Buenos Aires* e estreia com enorme sucesso o espetáculo *Tango Argentino* que, para muitos, marca o início da recuperação do tango: uma espécie de nova legitimação e retomada que coincide com o final do exílio, dos anos pesados de ditadura militar argentina (CÁCERES, 2010, p.152; FLORES MONTENEGRO, 2012; ZALKO, 2001, p. 319-327).

Um signo por si próprio, a Paris do século XX conseguia conjugar romantismo e modernidade, intelectualidade e futilidade, música e moda. “Paris é o altar onde se vestem e se perfumam os ídolos de carne”. Por ocasião da exposição de artes decorativas em Paris na qual Manuel Pizarro é contratado para atuar em três embarcações [*péniches*] ancoradas no Sena que incluíam apresentações de moda do estilista Paúl Poiret, a fama do tango havia se tornado “[...] a moda *chic* que se devia adotar para estar em dia com o ambiente mundano.” (CADÍCAMO, 1975, p.61, tradução nossa). Essa convergência entre música e moda talvez pareça trivial se pensada a partir do universo da música pop que estabelece uma comunicação e interação intensa entre esses sistemas. O ídolo pop é *necessariamente* um ícone da moda. Uma referência a ser copiada pelos fãs em termos de roupas, acessórios, gestos e, principalmente a partir do rock, do que se convencionou a chamar atitude, possibilitando uma expansão do sistema pela multiplicação de signos. Trata-se do que Lotman (1998, p.32)

chamaria de “isomorfismo vertical”, de traduções por semelhança, propiciando um aumento quantitativo das mensagens sem, contudo, gerar necessariamente um ganho qualitativo ao sistema na produção de textos novos. O universo pop expande-se através do sistema da moda. O texto musical dificilmente pode ser entendido ou apreciado fora do contexto da moda que acaba sendo o sistema central do espaço semiótico do pop. Risco que o tango possivelmente tenha corrido em Paris ao expandir seu sistema por traduções por semelhança ou mesmo ao imputar algum significado a um signo de maneira arbitrária, sem estabelecer o percurso necessário que realiza a semiose na tradução de sentido de um meio a outro.

Pensando na arbitrariedade com que alguns signos foram forjados pelos franceses, poder-se-ia perguntar qual o sentido na eleição do laranja, ou do amarelo descolorido, como cor da moda-tango em Paris, senão como resultado de um casuísmo, do oportunismo de algum estilista que, querendo aproveitar-se de circunstâncias fora de contexto, pretendesse reutilizá-la transformando algum “rescaldo da indústria de tecidos” (COOPER, 1997, p.77) na nova onda entre os modernos. Por mais que naquele momento, e naquele lugar, o tango ainda não carregasse a marca da nostalgia e da melancolia, é improvável que o uso de cores tão quentes fosse o mais adequado para expressar o contexto do tango a menos que se quisesse estabelecer uma relação um tanto equivocada com uma suposta sensualidade primitiva e ‘tropical’ dos pampas ou mesmo de uma conservadora Buenos Aires de então. O significado das cores pode ser tão arbitrário como o de qualquer outro signo, mas não se encontra imune ao contágio de seu contexto histórico e geográfico. Poderia ser cinza, ou mesmo algum tom de azul, mas a imposição de um colorido, de uma alegria ‘primitivista’, *naïf*, tão ao gosto dos modernos de então, somente poderia corresponder à percepção exótica que os franceses fizeram do tango que em nada viria a coincidir com o negro e o vermelho que seriam as cores escolhidas para traduzir o contexto sombrio e trágico do tango.

Não há nada de exótico, primitivo, ingênuo, ou tropical, na cor preta, mas será esta a cor sóbria que vestirá seus músicos como os de uma orquestra sinfônica. O sistema da moda em Paris pretendia absorver o tango como mais um produto de sua lógica de consumo, mas o sistema tango já possuía uma memória própria estruturada que inviabilizou esse desvario inconsequente que não estabelecia as relações necessárias para satisfazer as exigências de uma dinâmica comunicacional que já encontrava na música e na dança – e não na moda – seus sistemas centrais através dos quais as interações deveriam ser mais frequentes e reger as demais representações em torno deles. O tango pode ter ido a Paris em busca de legitimação, da necessária visibilidade para expandir-se como espaço semiótico, competindo com outros

gêneros musicais que por lá aportavam com o mesmo impulso; pode, e efetivamente o foi modelizado em sua linguagem que repercutiu em Buenos Aires, contribuindo para diversificar seus estratos semióticos; mas, a despeito de sua fragilidade no jogo geopolítico que reorienta o sentido de seu espaço, jamais se deixou dobrar pelas forças centrípetas de Paris a ponto de ser absorvido por elas, mantendo-se territorializado desde Buenos Aires que conservou ativa sua capacidade de comunicar sentido para a música, a dança e para a poética de suas letras.

O tango fora estrangeiro para Paris, mas já era próprio para os argentinos a despeito dos eventuais rechaços que ainda encontrava em Buenos Aires junto a certos grupos sociais. As letras de tango falarão mais adiante dessa intensa necessidade de voltar, de recuperar o tempo perdido, de resgatar o lugar como era quando se partira, forjando uma memória entranhada por representações que expressam esse sentimento de deslocamento, de se sentir estrangeiro, da inexorável mudança que impõe a dinâmica da comunicação e da cultura. E falarão também de sua experiência em Paris com quem o tango também guarda proximidade na semelhança sonora com a valsa *musette*, esse gênero igualmente nostálgico tocado pelo acordeão por suas ruas, nos cafés e que ainda hoje se ouve nas estações de metrô. Ao fim e ao cabo, o tango regressa a Buenos Aires, sua esposa, aproveitando-se em sua linguagem dos favores que Paris, essa grande cortesã, proporcionara. No entanto, a legitimidade e o benefício de uma relação extraconjugal fora e ainda é motivo de controvérsia. Para muitos, a passagem do tango por Paris significou uma adestramento ou pasteurização de seus elementos mais ‘selvagens’ e ‘sensuais’, ou, pelo menos, mais arrojados do estilo *canyengue* para o chamado estilo liso, mais apropriado para os assoalhos de madeira das pistas de baile; para outros, essa variante já estava em curso muito antes no *tango de las hermanas* através do qual os *compadritos* permitiam que apenas as ‘mulheres de família’ praticassem nos pátios do *conventillos* e nos bailes de bairro.

Em quaisquer casos, as controvérsias apenas denotam que as representações do tango não se acomodam na memória sem conflitos e que sequer estes cessam mesmo um século depois. Uma nova mirada de músicos, como o do grupo *34 puñaladas*, entende que as representações que Paris suscita soam hoje ainda mais anacrônicas diante de um contexto em que Buenos Aires não expressa mais a condição de nobreza que outrora reivindicava para fazer a corte, guardando contradições sociais que estariam mais próximas a cidades caóticas como Bombaim.

O nome *Bombay* – *Bs. As.* tem uma missão: quebrar o binômio que se estabelecia sempre. Isto de Buenos Aires olhando para Paris como modelo. E pensamos associá-lo com uma cidade que não fosse Paris e implicasse para o imaginário que guarda

Paris como paradigma da Buenos Aires que se quisera viver, uma antítese. Essa antítese seria Bombay, em uma visão reduzida da realidade. (GASIÓ, 2011a, p. 3986, tradução nossa).

A lógica social que guia essa perspectiva é semelhante àquela que entende que o tango retira sua força dos bairros situados ao sul de Rivadavia, como também o fizera dos arrabaldes, dos imigrantes que habitavam os *conventillos* e das trovas dos *payadores*. Nesse caso, a potência do tango viria de suas *orillas*, das suas bordas, de suas origens *camperas* e não de sua mistura com o estrangeiro, como se fosse possível buscar uma ontologia do tango através de uma pureza de linhagem em que esse elemento estrangeiro já não estivesse contido desde o início. Sem dúvida, os personagens que habitam a memória do tango estão repletos dessas figuras que vem do interior para o centro, mas esse fora que, no caso, corresponde ao mundo rural, também comporta igualmente representações que não são apenas marginais, mas centrais do ponto de vista semiótico e que, nem por isso, garantem uma hegemonia ao sistema, subvertendo uma hierarquização de valores que coloca Paris acima do arrabalde, mas contribuem para a heterogeneidade do espaço semiótico do tango, provocando-lhe as justas tensões entre a volatilidade de suas fronteiras e a conservação de sua memória.

4.5 – O GAÚCHO CHEGA A CAVALO E ENCONTRA O COMPADRITO

A memória é feita de uma matéria muito curiosa. É constituída por um acúmulo de informações e impressões que pretendem fazer falar um passado, mas que só o conseguem através de uma narrativa muito particular, não porque seja representativa de apenas uma somatória de perspectivas possíveis entre outras, mas porque também é constantemente atualizada fora de sua época e lugar, de seu próprio contexto de produção, não se constituindo necessariamente em síntese, mas apenas em testemunha de seu tempo, com o qual tanto guarda afinidades como lhe dirige críticas. A memória conjuga, portanto, seleção e interpretação, invenção e construção de uma realidade que é imprecisa não apenas porque careça de registros, mas porque mesmo estes sempre supõem alguma forma de mediação, de distanciamento, que se concretiza sob a forma de uma representação. Esses vazios e hiatos que se formam na memória permitem que novos arranjos sejam produzidos, acomodando algumas camadas e recuperando outras, estabelecendo, portanto, novas hierarquias de sentido a partir de novas informações que surjam ou representações que entrem em conflito.

Durante anos, eu pensei ter me criado em um subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas cheias de aventura e de crepúsculos luminosos. O certo é que eu me criei num jardim, por detrás de um portão com lanças, e em uma biblioteca com inúmeros livros ingleses. [...] O que havia, entretanto, do outro lado do portão com lanças? Que destinos próprios [*vernáculos*] e violentos foram se cumprindo a alguns passos de mim, no sombrio armazém ou no inseguro terreno baldio? Como foi Palermo ou como houvera sido magnífico que fosse? A essas perguntas quis responder este livro, menos documental que imaginativo. (BORGES, 1974, p.101, tradução nossa).

Borges publica *Evaristo Carriego* em 1930. O tango já era então dançado e ouvido em Paris há vinte anos, e já era cantado, inclusive por Gardel, há mais de dez anos. No entanto, a história que Borges vai construir sobre o tango é anterior a tudo isso. Ele sequer é necessariamente testemunha dos fatos que narra, mas apenas cúmplice do sentido que ele mesmo imagina que deva existir para o tango. E o tango, por vezes, alimenta-se mais da invenção desse passado algo fantasioso do que da narrativa documental dos historiadores e sociólogos que tampouco se encontram imunes ao contágio da alegoria no processo seletivo e interpretativo dos fatos. Na memória do tango, a forma estética ganha uma maior margem de liberdade para moldar a matéria bruta dos fatos, para produzir um conjunto de representações que envolvem personagens, objetos e lugares que vão habitar sua história em textos de canções, de peças de teatros, de roteiros cinematográficos, em matérias de jornais e revistas, e, ainda, nos livros que vão recontar, mais uma vez, todas essas histórias. Sequer as superestimadas imagens técnicas podem contribuir com maior grau de verossimilhança na construção da realidade. São igualmente textos e não apenas códigos que possam ser traduzidos literalmente, carecendo de uma legenda, de um som ou de um contexto, que lhe direcionem o sentido, já que não podem falar por si próprias. Quem dará as primeiras vozes aos textos dos tangos, trazendo um valor propriamente semântico aos signos da música e da dança, serão escritores como Borges, Lugones e Güiraldes, e, sem dúvida, os letristas que vão eternizar suas próprias impressões e narrativas nas canções. No entanto, se essas vozes somente se fazem ouvir praticamente após os anos de 1910, contam invariavelmente histórias de um passado impreciso povoado por gaúchos, cavalos, compadres e *compadritos*.

Onde estarão? pergunta a elegia
Daqueles que já não são, como se houvesse
Uma região na qual o Ontem pudesse
Ser o Hoje, o Mesmo [*Aún*] e o Ainda [*Todavía*]

Onde estará (repito) o malfeitor [*malevaje*]
Que fundou em velas empoeiradas
De terra ou em esquecidos povoados
A seita do punhal [*cuchillo*] e da coragem? [...]

Uma mitologia de punhais
lentamente se perde no esquecimento [...]

Hoje, mais além do tempo e da infausta [*aciaga*]
Morte, esse mortos vivem no tango [...]

Feito de pó e tempo, o homem dura
Menos que uma simples melodia [...]

[...] O tango cria um obscuro
Passado irreal que de algum modo é certo, [...]

(BORGES, 1974, p. 888-889)

El Tango pertence a *El Otro, El Mismo*, escrito por Borges em 1964 e musicado por Piazzolla em 1965. Época já muito distante de uma Buenos Aires habitada por gaúchos com seus cavalos ou mesmo por *compadritos* com seus punhais, mas que carrega uma memória ainda hoje muito atual das representações do canto dos *payadores* acompanhado por suas *guitarras* na tradição do tango *criollo* que segue sendo executado por vários grupos contemporâneos. Surpreendentemente os versos de Borges foram musicados por Piazzolla¹⁷⁹, algo avesso ao anacronismo desses personagens, à alegria da milonga bailada e ao uso das *guitarras* como acompanhamento. Ainda que as circunstâncias desse improvável encontro sejam singulares e episódicas, a presença dessa tradição tem sido sistematicamente recuperada pelo tango eletrônico de grupos como *Gotan Project*, que faz constantes referências a esse passado povoado de representações anacrônicas, criando um contraponto com a atualidade de sua batida. Em *Notas*: “Um gaúcho e uma *guitarra*, a *payada milonguera* e o fantasma dos índios [*indiada*]” [...] “Naceu o baile *compadrito* e *orillero*, valente [*guapo*], futurista e nostálgico; mestiçagem de europeus, negros, índios; no Rio da Prata, faz muito tempo, não se sabe exatamente quando, um belo dia nasceu o Tango”. Em *Amor porteño*: “Louco punhal, doce e fatal, a nostalgia de um tempo, parte de nós dois [...]”. Em *Época*: “Eu sou a *morocha* [morena], a mais graciosa, a mais afamada destas cercanias [*población*]. Sou aquela que o campesino [*paisano*], muito cedo, brinda com um chimarrão”¹⁸⁰.

Na genealogia musical do tango também se encontra o *criollo*, ao lado do enfraquecido elemento negro e do fortalecido componente imigrante que irá estruturar o tango em torno do *bandoneón* e das orquestras típicas. Enquanto estas permitem que o tango evolua

¹⁷⁹ O inusitado da reunião desses artistas reside no fato de que enquanto Borges era afeito a um tango carregado de alusões a um universo de referências a corajosos *compadritos* sempre dispostos a duelar em nome da honra, Piazzolla dispensava solenemente o tango dessas representações que julgava ultrapassadas pela urbanidade. Além disso, Borges, que enaltecia um tango vivaz que exprimisse o sangue *criollo*, e, portanto, preferia o acompanhamento da *guitarra* ao choroso *bandoneón*, sequer considerava tango o que Piazzolla fazia, pois não o concebia como algo melancólico, não condizente com o que julgava ser o espírito viril do tango. Por sua vez, Piazzolla considerava que Borges nada entendia de música e não passava de um surdo do ponto de vista musical.

¹⁸⁰ Trata-se, neste caso, da inserção de trechos do famoso tango *La morocha*, de 1905, com letra de Ángel Villoldo e música de Enrique Saborido.

ritmicamente através da diversidade de instrumentos que introduz e das contínuas interações com outros gêneros musicais que ocorrem na fronteira de seu sistema, o *criollo*, organizado em torno do canto do *payador* e do acompanhamento da *guitarra*, tende a permanecer relativamente estático em seu desenvolvimento musical, mantendo-se mais como um componente conservador da memória do que dinâmico da fronteira do sistema. De certo modo, o *criollo* sucumbe com a morte de Gardel que, embora tivesse enveredado pelo tango-canção de melodias nostálgicas, ainda guardava a lembrança dos elementos típicos do gaúcho na forma de cantar com o acompanhamento de *guitarras*, principalmente quando ainda fazia dupla com Razzano. O *criollo* passa então a atuar muito mais como um componente da memória que exerce uma tensão contínua com a evolução das formações orquestrais do que um elemento capaz de realizar traduções a partir das informações que se encontram fora do sistema. O *criollo* é o elemento que padece quando chega à cidade, enquanto a orquestra típica é a forma urbana que o tango assume para acompanhar suas transformações e, nessa medida, é preciso que se diga e repita que “esses mortos vivem no tango” já que não encontram mais lugar fora dessa memória que os conserva.

O que se conserva desses mortos nessa “região em que ontem pudesse ser hoje e ainda” é sua coragem destemida que não conhece as paixões senão da ética dos bravos que estão além do bem e do mal. Um sentimento trágico da vida, “uma mitologia de punhais lentamente se perde no esquecimento” para dar lugar aos dissabores de uma moral dos fracos, dos ressentidos e dos que clamam por compaixão ao invés de afirmarem a força cruel da existência. Esse Borges, leitor de Nietzsche, há de recriar o gaúcho e o *compadrito* como se recriara o grego pré-socrático: sob a forma da crítica da verdade, e assim, alimentando a mitologia do espaço liso dos pampas. Uma mitologia que não é apenas feita de ficção, escrita em uma biblioteca por detrás dos muros de uma casa em Palermo, mas também por historiadores que, a despeito de sua investigação acurada e apoiada em documentos, conta mais ou menos a mesma versão dos fatos: o gaúcho chega a cavalo na cidade e ‘encontra’ o *compadrito* nas *orillas*; a faca que carregava ‘abertamente por trás’, na cintura, passa a se esconder nos punhos para enfrentar o outro pelas esquinas. De fato, não há encontro nenhum. Esses personagens apenas se confundem na memória do tango por compartilharem da mesma literatura e poética que enaltece o elemento *criollo*. Quem narra essa história afinal não é o gaúcho nem o *compadrito*, mas o tango, que a conta em retrospectiva, mesclando elementos românticos e nostálgicos ao *payador* e ao gaúcho.

Quando se busca as origens do *criollo*, percebe-se facilmente sua importância na literatura, na poética e na estética do tango. O *criollo* representa o elemento mais autêntico da cultura rio-platense que se estende desde os pampas de ambas as bandas do rio até o litoral, forjando um passado comum e uma identidade que o diferencia tanto do colonizador espanhol, dos índios nativos e dos negros, assim como dos imigrantes que posteriormente povoariam a região. O tango encontra no *criollo* a expressão mais original de uma linhagem que teria início com a cultura oral dos *payadores* e que desagua primeiro na poesia gauchesca do uruguaio Bartolomé Hidalgo e, depois, alcança o apogeu com José Hernández (1991), autor de *Martín Fierro*. “A literatura imediatamente anterior ao tango foi a gauchesca. Não a feita pelos gaúchos, senão aquela na qual os personagens – reais e lendários – eram seus inspiradores.” (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.139, tradução nossa). O personagem central da poesia gauchesca é evidentemente o gaúcho que reúne a condição de emissor e destinatário da mensagem. Além de expressar-se na primeira pessoa: “Aqui me ponho a cantar ao compasso da *guitarra* [*vigüela*]”, como se encontram nos primeiros versos de *Martín Fierro*, seu público é basicamente analfabeto e, portanto, de ouvintes e não de leitores, mantendo-se na tradição oral dos *payadores* que, com a *guitarra* em punho, caminhavam com seu cavalo narrando os acontecimentos e sentimentos despertados pelas paisagens locais. “De todo modo, é importante reiterar que a linguagem emprestada da fala do gaúcho é recriada pelo poeta, que não é gaúcho senão uma pessoa ilustrada, que copia as modalidades daquele e as reconstitui em sua obra.” (MARTÍNEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.61, tradução nossa).

A conformação do signo do gaúcho a partir da figura do *criollo* é emblemática porque contém os elementos básicos para a compreensão de uma estética do tango que lida com as tensões entre a temporalidade do espaço liso do campo com o estriado da cidade, o homem forte do campo vencido pelo progresso econômico, pelas paixões e pelas mudanças do tempo.

É que esses *criollos* chegados com Juan de Garay tinham uma visão distinta a dos espanhóis, haviam nascido nestas terras e sua origem os condenava à marginalidade, não eram europeus, mas tampouco eram índios. Começou a gestar-se uma nova classe social, os gaúchos, cuja maior e talvez única riqueza fosse o cavalo, que se tornou no eixo de sua vida. É que o cavalo passou a ser o centro de sua existência e até sua conformação física atendia à natureza de uma vida equestre. Paradoxalmente, essa relação íntima com o animal permitiu-lhe que assumisse uma vida independente na qual os limites estavam dados apenas por seu livre arbítrio. [...] Seu desaparecimento físico, que ocorre com as profundas mudanças econômicas da segunda metade do século XIX, de modo algum significaram o fim de uma filosofia que, em boa medida, encontra-se contida no *Martín Fierro* e cuja natureza se transferiu às novas gerações que o converteram em uma figura arquetípica. (MARTÍNEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.122, tradução nossa).

A partir de uma visão étnica, o *criollo* é um híbrido, mas sua relevância reside, sobretudo, pelo fato de constituir-se no elemento diferencial de um sistema de cultura próprio que, paradoxalmente, terá que sucumbir para dar origem ao sistema-tango. Sua entrada na cidade representa a possibilidade de que a *payada*, a *guitarra* e a milonga tenham uma convivência e exerçam uma comunicação com outros instrumentos e outros ritmos que passam a aportar ao estuário do Rio da Prata, criando o ambiente propício para que o tango surja como expressão urbana. No entanto, o seu cavalo, sua força de trabalho e sua vivência nômade, permanecem estancadas nas *orillas* da cidade, tornando-se o ‘gaúcho a pé’. Daí ao compadre faltava apenas um passo.

Para enfrentar a hostilidade da cidade, conservou sua faca, sua *guitarra*, seu humor, sua coragem e seu orgulho. Aprendeu a olhar de soslaio e começou a dialogar com sua própria solidão: assim nasceu o *compadre*, primeiro personagem do tango. As leis da grande cidade falavam uma linguagem que não conhecia. Além disso, acabara de entrar em contato com uma sociedade que o marginalizava. Sua primeira reação diante de tal barreira foi o desafio. O *compadre* foi um rebelde que conservava um fundo de nobreza, de dignidade, que se manifestava de modo muito particular. Anos mais tarde começou a integrar-se a nova sociedade. Os primeiros cocheiros portenhos eram *compadres*. (AZZI, 1991, p.158, tradução nossa).

O cavalo é um personagem oculto na memória do tango. O gaúcho é forçado a progressivamente abandoná-lo na medida em que adentra à cidade, mas ele ressurge no hipódromo, na predileção de Gardel pelas apostas em cavalos de corrida e por *Lunático*¹⁸¹ seu puro-sangue preferido. Sobrevive o cavalo através dos primeiros cocheiros que não eram apenas *compadritos*, como também músicos. O ‘Pardo’ Sebastián Ramos Mejía fora cocheiro de bonde [*tranvía*] puxado por cavalos na linha Buenos Aires-Belgrano (ZALKO, 2001, p.33; ZUCCHI, 1998, p.115). Ainda no século XIX, ao lado de Antonio Chiappe, ele teria sido um dos dois primeiros *bandoneonistas*, assumindo a primazia de fazer as primeiras incursões do instrumento no universo do tango. “A toques de corneta, o tango ia avançando pouco a pouco até o centro” conduzido por esses cocheiros músicos, e eventualmente *compadritos* e dançarinos (SÁBATO, 2005, p.132; ZALKO, 2001, p.33, tradução nossa). Do sul ao centro, do centro ao norte, os cocheiros foram difundindo alegremente pela cidade os primeiros acordes do que viria a ser o tango, cumprindo uma função semelhante a do organito *callejero*.

O motorista ou condutor de bonde de cavalos abria caminho entre as casas baixas, geralmente de um único piso, ao som da corneta. Cada cocheiro lançava sua própria “chamada” musical, que havia de dar forma ao estribilho do tango. Vestido com uma bombacha, uma faixa negra, um paletó curto, um lenço branco no pescoço, um gerânio na orelha e uma touca enfiada no cabelo negro cortado em risca, era a

¹⁸¹ *Lunático* é também o título de uma música e um dos discos do grupo de tango eletrônico *Gotan Project*, justamente como homenagem ao cavalo preferido de Gardel.

encarnação do “*compadrito*”, a representação gráfica do homem de tango. (ZALKO, 2001, p.33, tradução nossa).

É de uma forma oblíqua que o cavalo vai marcar sua presença na memória do tango. Fazendo a comunicação não apenas dos primeiros sons como das primeiras representações gráficas que seriam absorvidas pela estética do tango. As carroças, os bondes, e, depois, os *colectivos* [ônibus urbanos] formariam uma tênue linha de meios de transporte que serviriam de suporte preferencial para talvez a única forma de arte visual que se confunde com o tango: o *fileteado*. Provavelmente trazido pelos italianos que pintavam suas carroças com essa arte decorativa, o *fileteado* passou a ser uma forma de representação gráfica a ser impressa também em outros suportes como bancas de jornal, cafés e paredes. Ainda que nem em sua temática, nem em sua história, haja um encadeamento causal que o associe diretamente ao tango, sua semelhança com as formas art-nouveau que ilustravam as primeiras partituras e postais de tango e sua forte identidade com a cidade através dos meios de transporte que lhe serviram e servem de suporte¹⁸², o *fileteado* entrava na cidade com a carroça puxada pelo cavalo, realçando o tango com uma profusão de cores que ele mesmo não o tem.

Embora a chegada do gaúcho às *orillas* da cidade coincida com o fluxo de imigrantes europeus com quem compartia a vivência nos primeiros anos de formação do tango, os personagens do compadre, do *compadrito* e do malévolo, assim como a figura do cavalo, fazem parte das representações do elemento *criollo* na cultura, fornecendo um rico repertório à memória do sistema que se contrapõe àquele produzido a partir da experiência de Paris. Ele demarca uma geografia que se assenta sobretudo nos bairros mais pobres ao sul, que se abrem à vastidão do pampa em contraposição ao norte que se encerra nos limites do rio; um modo de dançar mais ligeiro, mais carregado de cortes e quebradas; e uma referência constante à *guitarra* trazida pelo gaúcho, herdada do *payador*. O *criollo* vai atuar como uma matriz na produção de signos muito próprios à memória do tango, engendrando uma mitologia de nobres, bravos e destemidos, mas também de malandros, cafetões e delinquentes, de vícios e virtudes, que vão configurar uma narrativa poética e uma estética. Essa narrativa já teria início com *Martín Fierro*, o texto que enaltece as virtudes do gaúcho e sua queda diante das forças de transformação do capital, de adaptação ao mundo civilizado. De certa forma, o tango absorve a continuação dessa narrativa a partir das *orillas* da cidade, quando o gaúcho já não é

¹⁸² O uso de *fileteados* nas carrocerias dos ônibus [*colectivos*] portenhos teria sido proibido em 1975 e revogado recentemente, no entanto, ainda na década de 1990, era possível encontrar alguns veículos decorados dessa forma pelos seus proprietários. Na atualidade, o desenho colorido das carrocerias ainda guarda alguns detalhes dessa arte decorativa, assim como nas charretes que ainda circulam na região de Palermo com fins turísticos. Muito além dos meios de transporte, o filetado tornou-se também uma arte decorativa portenha por excelência.

mais um personagem livre e soberano, conhecedor das particularidades do pampa, para se tornar um personagem dúbio, dividido entre as virtudes do compadre, os vícios do *compadrito* e a sombra do malévolo. O escritor Tomás Barna descreve o *compadrito* como um “imitador do compadre” de coragem mais aparente que real.

[...] o *compadre* é contido, sombrio tanto em seus gestos como em seus atos; o *compadrito* é sarcástico, arrogante, desdenhoso, o rei dá *compadrada* em suas roupas, em sua forma de caminhar – pesada, gingada, com galanteios –, deixando a alpargata para calçar sapato de bico fino e salto militar, calças largas, com cabelo brilhante e penteado esmerado, e um chapéu requintado. Mais formoso no vestir e nas maneiras que o *compadre*, mas cheio de hipocrisia, desconhecendo a nobreza própria do *compadre*. (AZZI, 1991, p.159, tradução nossa).

O *compadrito* guarda uma ambiguidade que o torna um personagem complexo e controverso, capaz de produzir diversos estratos semióticos que constantemente entram em conflito, impossibilitando a emergência de um sentido único ou mesmo dominante para sua compreensão. Essa ambiguidade é também a mesma da fronteira entre os meios que ele habita: a *orilla*: entre o espaço liso dos pampas e o estriado da cidade, onde as comunicações tornam-se mais intensas e as interações e traduções entre esses sistemas mais possíveis. Por um lado, o *compadrito* absorve os traços nobres, valentes e viris que o compadre herda do gaúcho, por outro lado, sucumbe aos vícios do malévolo com suas inclinações para o álcool, a luxúria e a delinquência. Enquanto guarda vestígios do gaúcho, assume o caráter nacional do *criollo* que o distancia do imigrante, ou mesmo do colonizador espanhol, do índio e do negro, diante dos quais é um puro em sua hibridez, e, neste sentido, opõe-se ao próprio tango como uma forma híbrida, de mistura com o estrangeiro, com os imigrantes, e decadente de uma expressão cultural urbana gestada em *conventillos* e prostíbulos. O único tango possível nessas condições seria o *criollo*, aquele derivado do paisano, do canto dos *payadores*, onde se faz necessário o acompanhamento pelas *guitarras*. Na medida em que esse personagem adentra a cidade, acentua-se a mescla com o estrangeiro, e o caráter inescrupuloso e malévolo do *compadrito*.

A ambiguidade do personagem reproduz-se na imprecisão léxica de defini-lo. Para alguns, há uma diferença gradativa que vai do virtuoso gaúcho, ao compadre e *compadrito* até alcançar o vicioso malévolo; para outros, alguns desses personagens podem se confundir nas suas relações de vizinhança, copiando traços mais acentuados de um extremo ao outro. Para Lugones, o *compadrito* é “[...] um híbrido triplo de gaúcho, de gringo e de negro.” (SÁBATO, 2005, p.69, tradução nossa). Para o próprio Sábato (2005, p.23, tradução nossa), o compadre é o rei do submundo. “Mescla de gaúcho e malvado e de delinquente siciliano, vem a ser o arquétipo invejável da nova sociedade: é vingativo e valentão, prepotente e macho”. E a dança

que pratica com sua parceira é um “*ballet malevo*”, uma espécie de “[...] *pas-de-deux* vaidoso, provocativo e espetacular. É um baile híbrido de gente híbrida: tem algo da habanera trazida pelos marinheiros, sobras de milonga e, em seguida, muito de música italiana”. O *compadrito* pode coincidir com o malévolo ou ser aquele que copia sua aparência, seu modo de vestir e falar (CARRETERO, 1999; PENAS, 1998; ZALCO, 2001). No entanto, as representações mais favoráveis ao personagem e que vão definir uma mitologia em torno de si encontram-se na literatura de Borges que o transforma no arquétipo do guerreiro de uma Grécia pré-socrática e que enaltece a milonga *campera*¹⁸³ como expressão máxima desse sentimento *criollo*, dessa maneira alegre de afirmar a vida a despeito de sua precariedade.

Busco realidades mais nobres. [...] É um instante retirado de um conto que ouvi num armazém e que era ao mesmo tempo trivial e confuso. Lembro-me sem muita certeza. O herói dessa pródiga Odisseia era o eterno *criollo* apossado pela justiça, delatado por um sujeito mal-encarado e odioso [...] O final dessa história refere-se a como o herói pôde escapar da prisão, como tinha que cumprir sua vingança em uma única noite [...] como dobrou as esquinas de Buenos Aires, como chegou ao umbral apartado em que o traidor tocava *guitarra*, como abrindo caminho entre os ouvintes levantou-lhe com a faca, como saiu aturdido e se foi, deixando mortos e calados para trás e sua *guitarra* contadora de histórias [*cuentera*]. (BORGES, 1974, p. 108-109, tradução nossa).

A relação entre a nobreza e a coragem, entre o *cuchillo* e a honra, entre a *guitarra* e a milonga, vão estar presentes também no conjunto de milongas que se encontra em *Para las seis cuerdas* (1965):

Sempre a coragem é melhor,
A esperança nunca é em vão;
Dedico pois esta milonga,
Para Jacinto Chiclana

Milonga para Jacinto Chiclana (BORGES, 1974, p.960, tradução nossa).

Agora está morto e com ele
Quanta memória se apaga
Daquele Palermo perdido
Do ermo [*baldío*] e do punhal [*daga*]

Milonga de Don Nicanor Paredes (BORGES, 1974, p.962, tradução nossa).

¹⁸³ É importante ressaltar a ambiguidade do próprio Borges diante do fato de exaltar a coragem como virtude dos *compadritos* e a autenticidade e vivacidade que encontraria na milonga sua melhor forma de expressão, não poupando críticas à melancolia contida no tango-canção, nas formações orquestrais que derivavam do tango *romanza* e, sobretudo, no aspecto sinfônico e sofisticado que adquire o *nuevo tango* de Piazzolla, quando se sabe que parte da polêmica com o escritor e historiador de tango uruguaio Vicente Rossi (1958) estava centrada no fato de alegar que o tango era portenho e, portanto, urbano, não se confundindo com a milonga – que reconhecia ser mais uruguaia – por justamente evocar os aspectos rurais contidos na ideia de gaúcho. Mais tarde, Borges reconhecerá tanto as orquestras típicas (Troilo) como o *nuevo tango* (Piazzolla) como tango, mas esse fato não terá a mesma relevância para a memória do tango como aquele obtido através da repercussão de suas obras que enfatizam as obscuras origens do tango e a época que corresponde a *Guardia Vieja*.

As sutilezas morais entre o gaúcho e o malévolo são diluídas no universo de Borges que não se cansa de elogiar a nobreza e a coragem do destemido que não se dobra ao conforto e às certezas de uma ética burguesa, e em denegrir o tango das “[...] noites familiares e das confeitarias decentes [...]” em prol “[...] dos tangos do *cuchillo* e de *lupanar*” (BORGES, 1974, p.165). No entanto, essa virilidade que apregoa ao tango e conduz à concepção unívoca do macho – e que tanto condicionará sua memória – desagua também na ambiguidade contida na ideia de misoginia que ela carrega como se observará mais tarde nas letras de tango.

Desafortunadamente misógino às vezes, as letras comentam quadros que já observamos no baile, onde as figuras do galanteio, a luta (nunca retroceder dando as costas), se prolongavam no florear a mulher no oito e nas sentadas. Em linhas gerais – com louváveis exceções – o tratamento dado à mulher no tango pode ser considerado machista. Mas é um tratamento profundo, selvagem, quase criminoso; também desesperado e devotado. São mulheres concretas em todos os casos, as que se sente viver, respirar, rir, tossir. Do mesmo modo que o homem, esse grande ressentido, fracassado, cornudo, alcança às vezes a alegria de haver alcançado o amor em profundidade (ainda que efêmera) com uma mulher. (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.98, tradução nossa).

Essa passagem da ‘vontade de poder’ dos *criollos*, que tanto Borges enfatiza, para o débil mundo de machos confusos, encontraria uma explicação na modelização da linguagem que o tango teria sofrido desde Paris, ou na sua progressiva adoção por uma classe média, filha de imigrantes, que se refletiria na sua consequente domesticação¹⁸⁴. Mais ao sul, os pequenos cafés, os armazéns e os prostíbulos; o piso de terra, que sugeria uma dança saltitante pelas veredas iluminadas por *farolitos*, e, mais o norte, os pisos de parquet, os cabarés com seus “[...] salões abobadados profusamente decorados; redes elétricas que iluminam os pisos retangulares sobre os quais se movimentam os casais; entradas imperiais que parecem roubadas das cenografias de Cecil B. De Mille; interiores trabalhados com curvas e linhas art-déco.” (PUJOL, 2011, p.99, tradução nossa). Da alegre milonga dos gaúchos e *compadritos* ao romântico tango-canção, ou ao mais vagaroso tango orquestrado ao estilo *romanza* com a introdução do piano e do *bandoneón*, dos trajes extravagantes do *compadrito* ao comportado smoking dos *niños bien*. Essa organização da memória, que parece adquirir sentido quando disposta em uma espacialidade que divide a cidade em eixos como o norte e o sul, ou que

¹⁸⁴ Há inúmeras referências a essa passagem como a que Hector Negro expressa: “Um exemplo cabal do *criollismo*: *La morocha*, como tango cantado, diz: ‘Eu sou a fiel companheira do nobre gaúcho portenho’. Villoldo fala do *criollo* portenho, do portenho *acriollado*. El *orillero* recebia influência do gaúcho relegado, isso gera o compadre. Quando o gaúcho desceu do cavalo ainda manteve sua faca, mas sem recursos para sobreviver nem como desapegar-se. Tem a faca e a usa para lutar. É a essência da época. Quando a imigração se converte em algo numericamente importante e influi na vida, nos costumes e na linguagem do homem da cidade, a essência é outra. O imigrante se integra. A princípio rechaçado pelo *criollo* que faz chacota dele. O tango dos filhos dos imigrantes é o nascimento do tango-canção como uma etapa que se concretiza em 1917 com *Mi noche triste*. É um tango sentimental. Já tem início o tipo com seu problema quase metafísico, está falando de sua solidão.” (AZZI, 1991, p. 112-113, tradução nossa).

traça uma linha divisória com o campo em suas *orillas*, e que ainda conjuga a essa divisão a linearidade do tempo que estabelece uma origem com a milonga com seus *compadritos* e uma continuidade com as orquestras típicas e o tango-canção, perde sua possível coerência quando vista desde fora do sistema-tango, e ainda mais, quando se encontra desterritorializada de seu contexto rio-platense. Em edição de 14 de agosto de 1929, a revista espanhola *Mundo Gráfico* produziria uma visão caricaturesca e paródica acerca do tango que denotaria a dificuldade do estrangeiro em entender um espaço semiótico ao qual se mantém (observa) fora de contexto.

Vivemos em plena e avassaladora epidemia do tango. [...] mas agora os pobres *payadores* nos injetam seu pessimismo e melancolia. Porque é fatal. Todos os cantores são iguais: menestréis [*taitas*] que narram a desventura que lhes ocorre pelo abandono de uma garota [*mina*] pérfida que, como é muito natural, preferiu a vida bacana dos amantes [*mishés*] endinheirados à miséria de um *compadrito* falido e acabado [*fané y descangayado*]. O mais admirável desses guris lamurientos [*quejumbrosos*] é a resignação com que aceitam seu infortúnio e cantam atordoados: “A vi cruzar pelo meu lado e em vez de matá-la, me pus a chorar”. Os gaúchos, pelo visto, têm um espírito muito resignado para transigir com a infidelidade de sua amante e tudo mais que fazem é desejar o pior na sua vida de cabaré, mas sequer cogitam a possibilidade de um típico golpe mortal [*estacazo “a modé”*] como faria qualquer flamenco. Em nosso “canto andaluz” [*canto jondo*] – agora em intensa rivalidade com os cantos argentinos –, o cantor sempre fala de punhaladas como a única solução do agravio que pudera proferir à ingrata: “*Antes que seas de outro, tenho que te esfaquear*”. (FEBRÉS, 2008, p. 149-150, tradução nossa).

Evidentemente, os aspectos territorializados do tango e do flamenco acirram uma disputa geopolítica que se transfere ao campo da virilidade na medida em que ambas apelam para esse componente em algum aspecto de suas mitologias, no entanto, descontextualizados, o *compadrito* equivocadamente se equivale ao *niño bien*, a *payada milonguera* ao tango-canção, como bem se poderia confundir o *pasodoble* ao flamenco. No caso, essa confusão era possivelmente acentuada pelo elemento exótico que o tango assumia no contexto europeu que, ao menos no caso francês, convivía com uma exigência do sindicato de músicos de que os artistas estrangeiros somente se apresentassem com trajes típicos na medida em que se configuravam como um “número de atração” (CADÍCAMO, 1975; GARCÍA JIMÉNEZ, 2011, p.166). Assim, tanto as orquestras típicas, que não exprimiam um sentimento propriamente gaúcho em suas linhas melódicas, como artistas como Gardel e Piazzolla tiveram que se apresentar, em algum momento, com trajes gaúchos, incluindo bombachas, botas e um eventual punhal no cinturão. Como consequência, torna-se importante sublinhar mais uma vez que a mobilidade semântica não justifica uma apreensão equivocada dos signos já assentados em um sistema de cultura. A liberdade de interpretar um texto a partir de outro contexto, ou seja, de adaptar, não autoriza o autor a desconsiderar um prévio conhecimento do contexto sobre o qual está falando, como parecem ter feito o mencionado jornal espanhol e o

sindicato francês por motivações muito distintas entre si. A passagem da mitologia do irreverente *compadrito* ao comportado e nostálgico universo do tango que lhe segue implica em uma modelização de sua linguagem que não exime o observador do compromisso na compreensão do sentido interno de cada subsistema do espaço semiótico do tango, a partir do qual poderá então imprimir um novo sentido.

A construção positiva que Borges realiza do *compadrito*, que em alguma medida deriva daquela que *Martín Fierro* faz do gaúcho, em nada corresponde à visão condenatória que os jornais do período entre 1810 e 1830 tinham desse “mesmo gaúcho” por seu modo de vida e que os sainetes retratavam no teatro portenho como “bêbados e malfeitores” (CARRETERO, 1999, p.19). Cerca de cem anos depois, tampouco a revista *Nosotros* compartilharia da mesma posição de Borges acerca do comportamento do que chamaria de almofadinhas [*jailaifes*] “como um tipo social muito diferente dos *cuchilleros*”.

Todos analfabetos, todos fantoches que não sabem senão apertar o cigarro com os dentes enquanto dirigem olhares insolentes, e que acreditam conquistar as garotas com seu ar de desprezo e com o chapéu metido até as orelhas; todos capazes de alguma barbaridade após beberem algumas taças de champanhe, falando de seus ilustres avós e de suas grandes estâncias...” (PUJOL, 2011, p.91, tradução nossa).

Nesse caso, são diferentes perspectivas que se desenvolvem acerca do mesmo elemento *criollo* em épocas distintas, mas que não incidem em equívocos semânticos de confundir os personagens a despeito de seus contextos diversos. A revista espanhola [*Mundo Gráfico*] parece não distinguir o gênero tango-canção do tango *criollo*, e, conseqüentemente, o apelo sentimental do tom debochado senão mesmo por vezes pornográfico a que se referem. E o sindicato de músicos franceses busca defender seus direitos de apresentação, marcando os artistas com a insígnia do primitivo e exótico estrangeiro, atraindo um público ávido por esse tipo de entretenimento. Trata-se de circunstâncias distintas, mas que incidem no risco de inferir um signo enganoso a um referente, quando no caso de Borges com relação à revista argentina [*Nosotros*], o que se observa é a imputação de um sinal invertido (no caso, negativo) ao mesmo signo. No primeiro caso, as associações parecem equivocadas, enquanto no segundo, sugerem apenas outra perspectiva, outra possibilidade interpretativa.

Outra interpretação também deve ser levada em conta no caso da misoginia supostamente contida nas letras de tango. Trata-se de um universo poético suficientemente amplo e heterogêneo para tentar desvendá-lo através de uma única lógica de sentido ou mesmo encontrar um denominador comum aos temas abordados. No entanto, os eventuais traços de misoginia nas letras de tango parecem antes pertencer ao mundo anterior dos

compadritos do que aos amargurados poetas que se debruçam sobre Paris para evocar a impossibilidade de realização do grande amor. Estes desejam o fervor da grande cortesã, mas querem se casar com a ingênua garota do bairro. O sintoma sequer seria de machismo, mas de ressentimento cristão. Os outros, ao contrário, ainda herdavam os elementos de um modelo de amizade masculina em que a mulher não habita: “Eu vi surgir a amizade entre dois homens e começar a correr em paralelo suas almas, enquanto dedilhavam nas duas *guitarras* um *gato* [uma dança] que se assemelhava ao alegre som dessa confluência.” (BORGES, 1974, p.127, tradução nossa). Esse modelo estaria contido na poesia gauchesca que enaltece a amizade e a solidão e teria adquirido ares mais sórdidos, picarescos e extravagantes quando esse gaúcho que se torna compadre depara-se com a dificuldade de sobrevivência em um ambiente hostil e estrangeiro como a cidade, onde passa a se tornar um marginal.

A poesia popular já apresenta em Martín Fierro um modelo amizade masculina de caráter paradigmático. A amizade é um valor campesino nascido em um território tão grande como desolado, o pampa, onde se constitui quase como um valor de sobrevivência. Penetra no tango através da influência do gauchesco, mas não é a única vertente por onde escoar a valorização da relação de amizade masculina. Os estudos históricos concordam em indicar a origem prostibular do tango, lugar que nivela todos os homens diante do sexo; esta posição, somada ao ambiente de espera, bebidas, dança e camaradagem que prevaleceu nesses estabelecimentos, fez com que a relação entre iguais não se configurasse sob o signo da rivalidade ou competição. Prova disso foram as situações do baile entre homens a pretexto de ensaio, aprendizagem, gozação ou simples diversão (MINA, 2007, p.79-80, tradução nossa).

Com a entrada do gaúcho na cidade, o tango vai sofrer uma série de deslizamentos de sentido que não ocorre, contudo, de maneira linear e cronológica, mas a partir de apropriações feitas por escritores, cronistas, músicos e poetas, que produzirão novas versões, novos textos de cultura, fornecendo outra interpretação dos fatos ou mesmo inventando uma mitologia ainda mais eficaz. Os imigrantes também acorrem à cidade na mesma época, contribuindo decisivamente para a estruturação do tango em torno das orquestras típicas, mas não originarão um personagem tão expressivo quanto o *compadrito*, gestado nas *orillas*, mas, agrupados primeiramente em torno dos *conventillos*, e progressivamente abrindo seus pequenos comércios, seus armazéns, bodegas e cafés, imprimirão a fama de bairros como La Boca, Boedo, Pompeya, como cenários onde o tango se fará ouvir e falará. “O repertório dos anos quarenta canta o bairro, o clube de bairro, a noiva do bairro, ao muchacho *milonguero*, à garota. A essência é outra. É uma Buenos Aires diferente. O *arrabal* e a *orilla* dão lugar ao bairro como instituição assentada e consolidada.” (AZZI, 1991, p.113, tradução nossa). As *patotas*, as *barras* [turmas, torcidas], os *milongueros* vão progressivamente substituindo os *compadritos* a partir dos anos de 1930 ou mesmo antes. “As novas turmas [“*barras*”] de amigos que circulam a prudente distância do centro, com seus pontos e zonas de circulação,

com seu código de masculinidade e seus hábitos ‘ociosos’, substituem o *compadrito* indolente [*holgazán*] do começo do século” (PUJOL, 2011, p.128, tradução nossa). Manterão, contudo, o espírito de malandragem do *compadrito*, a vocação para o baile, que paulatinamente abandona os luxuosos cabarés e os cafés de ‘má fama’ para constituir-se nas formas de milongas como ainda existem até hoje. Todos esses personagens que se iniciam com o *payador* e o gaúcho, passando pelo compadre e *compadrito*, e, depois, pelo *niño bien* vão se transformar em ‘arquétipos do tango’, inspirando a literatura do tango posterior.

A amizade permanecerá como um bem inabalável, uma instituição que permanece ainda sólida nos dias atuais. Por mais que a família afirme-se de forma coesa em torno de uma imensa classe média, os laços de amizade não se diluem com essa vida burguesa, mantêm-se nas relações de bairro, na turma de amigos que parece adquirir mais relevância que a própria vida em casal. Essa se mantém, sobretudo, no âmbito privado, e demonstrações de afeto são raramente presenciadas em público quando se percorre as ruas e bairros de Buenos Aires. Mesmo entre jovens, a tão apregoada sensualidade latina contrasta sobremaneira com a discrição nos gestos amorosos, com um distanciamento dos corpos, com a reserva dos olhares dessa gente do sul. As evidências ao contrário partem apenas dos novos imigrantes latinos¹⁸⁵ que chegam do ‘norte’, de países como Colômbia, impondo a cumbia como um ritmo massivo, praticamente hegemônico na América hispânica do sul. Eles introduzem novos códigos de conduta, novas formas de comunicação que afrontam o espaço semiótico do tango. São ainda totalmente estrangeiros ao contexto do tango, e marginais aos padrões culturais do portenho ou mesmo aos do sul, com seu culto ao corpo, sua alegria, sua índole sensual que em nada se assemelha à aura existencialista dos portenhos, que reivindicam seu direito ao mau humor, sua quota de melancolia e à prioridade que atribuem às relações de amizade.

4.6 – INTERDIÇÃO E SIMULAÇÃO

Uma herança do tango reside na misteriosa Buenos Aires e na melancolia de seus habitantes, impregnada nas mesas de seus cafés, nas antigas casas baixas ou na opulência dos

¹⁸⁵ Esses novos imigrantes provenientes de países como a Colômbia habitam preferencialmente a região cêntrica de bairros como Montserrat, San Cristóbal e Constitución, em antigos casarões ou edifícios desvalorizados, formando uma espécie de gueto que sintomática e ironicamente é chamado de *barrio latino* pelos portenhos.

seus velhos edifícios com suas inúmeras abóbadas que, como minaretes, relembram o passado. Passado revivido no culto ao tempo que ainda hoje resiste, imprescindível para se dedicar à *charla* [conversa] e gestar as amizades. Onde então teria ido parar a malandragem do *compadrito*? Seu sarcasmo e ironia continuariam presentes, disseminados no cáustico humor portenho, mas a extravagância no seu modo de vestir, sua ginga e sensualidade, ou mesmo sua virilidade exacerbada, parecem unicamente sobreviver na memória daqueles “mortos que vivem no tango”. Os elementos sensuais e provocativos, que teriam sido objeto de censura pela elite e de exotismo para os franceses, parecem ter sido totalmente absorvidos pela dança, que modelizou essa linguagem corporal em gestos codificados ao ponto dessa tradução ter esgotado todo potencial transgressor contido na marginalidade dos personagens que a protagonizaram um dia. Sabe-se que a marginalidade estava no *compadrito*, mas presume-se que a sensualidade encontrava-se sobretudo no elemento negro que foi tirado de cena. Essa hipótese parte da ideia de que o *compadrito* imitava a ginga dos negros nos seus bailes de tango, onde era o candombe o ritmo predominante com seus tambores, favorecendo o movimento sensual dos cortes e das quebradas. A imitação desse processo, com possíveis exageros com intuito de ridicularizar demonstrando igual ou superior habilidade, teria gerado um modelo que, replicado mais tarde no mais comedido ambiente dos filhos dos imigrantes e dos *niños bien*, acabaria por simular a sensualidade dos negros.

O elemento marginal contido nos códigos gestuais da linguagem da dança dos *compadritos* que traduziam libertinagem, alegria e descompromisso, teria sido tensionado pela crescente ambição de fazer do tango uma expressão estética séria que surgia em diversas frentes, seja pelas orquestras típicas que, desde De Caro até Piazzolla, reivindicavam um espaço para a evolução da música instrumental; seja pelo tango-canção que permitia desenvolver uma poética ora crítica, mas quase sempre romântica e intensa; seja pela presença de intelectuais em sua órbita, que, não obstante o desejo de alguns por um retorno às origens *criollas* e às *diabluras*, acabariam por legitimar sua relevância artística do alto do seu Olimpo. O tango lascivo, que já era uma caricatura da forma de dançar dos negros pelos *compadritos*, torna-se simulação desses ímpetus primitivos, abdicando de sua marginalidade para integrar a decência das confeitarias e o circuito massivo dos bailes de classe média com seus clubes de bairros. À medida que essa marginalidade é combatida como um elemento transgressor e estrangeiro a uma cultura que deseja ser reconhecida como civilizada, paradoxalmente aumenta sua visibilidade. A marginalidade passa então a atuar como um componente ativo da memória que tende a conservar esse signo como algo próprio e distintivo do sistema-tango.

Marginalidade, transgressão, interdição e simulação: será esse o circuito comunicacional que o tango vai realizar para traduzir o estrangeiro da libertinagem em uma sensualidade própria. Para tanto, será preciso enfatizar o elemento marginal e sua necessária censura para resgatá-lo em uma linguagem que tanto expresse o ímpeto primitivo do sexual que desconhece regras e limites, como o reconcilie com a disciplina do afeto e com as normas sociais que dirigem a sedução para gestos antes sugeridos que consumados. Processo em que inclusive o profano deve ser traduzido em sagrado.

No panteão dos heróis dormem anjos e demônios que conversam entre si. Tanto o *compadrito* portenho, como o malandro carioca e o apache francês¹⁸⁶, enquanto figuras marginais ao sistema social, gozam de certa afeição na sua construção mitológica. Em sua similaridade com o *compadrito*, o malandro carioca vale-se ainda de sua ligação com o samba, ritmo que também demarca igualmente uma forte marca territorial, no entanto, parece que a proximidade dos portenhos seja maior com os parisienses, com os apaches, a quem dedicam inclusive o nome de algumas composições na década de 1910¹⁸⁷. Os primeiros apaches, que teriam surgido ainda no final do século XIX no bairro de Belleville em Paris, eram organizados em grupos que “[...] buscavam apropriar-se dos bairros, limitando seus territórios, em meio a batalhas por vezes sangrentas, como se esses filhos de trabalhadores quisessem reconquistar a cidade que lhes haviam roubado” (ZALKO, 2001, p. 56, tradução nossa). O escritor Bernard Marchand¹⁸⁸ (1993, apud ZALKO, 2001, p. 57. tradução nossa) descreve que “Os apaches desenvolviam um culto ao corpo, da beleza: frequentavam assiduamente aos cursos de ginástica, respeitavam principalmente a força física, tatuavam estranhos signos de reconhecimento”. E que “[...] prestavam muita atenção a sua maneira de vestir, ao penteado: os diários burgueses acusavam-nos com frequência de serem uns efeminados”.

Semelhante ambiguidade é relatada no caso dos *compadritos*. José Sebastián Tallon (SÁBATO, 2005, p.73, tradução nossa) relata que “Para vestir-se e adornar-se, os *compadritos* eram exagerados em tudo”, chegando ao extremo de colocar anéis sobre as luvas.

¹⁸⁶ *Les Apaches* também se refere a um grupo de artistas franceses que incluiria personalidades como Maurice Ravel, Igor Stravinsky e Manuel de Falla, e que teria tomado emprestado o nome desse grupo de marginais sociais que circulavam por Paris no início do século XX e fundado uma espécie de contracultura.

¹⁸⁷ Durante a década de 1910, foram compostos alguns tangos que contemplavam a temática do apache: *El apache porteño* de Bernstein; *El rey de los apaches*, de Bellomo; *Apache uruguayo*, de Baldomir; *El apache oriental*, de Delfino, *El apache rosarino*, de Gallo; e, o mais famoso, *El apache argentino*, de Aróztegui. (TODO TANGO).

¹⁸⁸ MARCHAND, Bernard. **Paris, histoire d'une ville**. Points Seuil, París, 1993.

“Imitavam a moda dos ricos e se vestiam e se enfeitavam com um narcisismo exagerado de mulher, evidentemente sexual e suspeito... [...] A ginga *criolla* no andar teve sua origem nos saltos altos, eles o fizeram de modo meio afetado, senão mesmo afeminado”. Para alguns, esse jeito refletia o anseio dos *compadritos* de compartilhar da vida dos ricos, dos *niños bien* que frequentavam os melhores cabarés da época, para outros, este signo aparecia invertido: “Era a afirmação expressionista e radical da *orilla* fazer frente à sociedade dirigente, depreciativa e afrancesada” da época (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.31, tradução nossa). As representações encontram-se, mais uma vez, em conflito. A imitação dos códigos de conduta dos mais ricos era afinal uma forma dos *compadritos* demonstrar desejo ou desdém? O conflito ainda se acentua quando se busca uma justificativa à prática dos homens dançarem juntos pelas veredas, confirmadas por fotos do começo do século XX e testemunhos pessoais (BORGES, 1974; FLORES MONTENEGRO, 2012, p.30; MINA, 2007, p.79-80 ZALKO, 2001, p.30). Como significar essa dança e a ambiguidade sexual dos *compadritos*?

Danças envolvendo apenas o gênero masculino são conhecidas e relevadas por se inserirem em um determinado contexto cultural, muitas vezes religioso, que as legitime, e por usualmente não implicarem em um grau de aproximação que coloque os pares frente a frente na intimidade de quase um abraço e na função de condutor e conduzido. Como essa função é invariavelmente entendida a partir de um necessário paralelismo com os gêneros sexuais, o tango gera certa perplexidade que é apaziguada com a explicação de que se trata de uma simulação, de um ensaio para que os homens desenvolvam suas habilidades de condutor no trato futuro com as mulheres, ainda que para isso implique na sujeição temporária e circunstancial de um dos pares à condição feminina. Como o grau de erotismo é supostamente elevado, o recato ‘natural’ das mulheres – ao menos, daquelas de ‘boa reputação’ – impedir-lhes-iam de compartilhar dessa dança ao menos em público. O que não se elucida é porque as mesmas – principalmente aquelas ‘mal afamadas’ – não estariam dispostas ao julgamento supostamente condenatório de uma exposição pública e os homens sim. A pergunta talvez sequer deva tanto ser dirigida à compreensão de quais seriam os códigos culturais da época que permitiriam aos homens bailarem juntos uma dança tão sensual, mesmo às escusas de um ensaio, de uma simulação, mas principalmente à dificuldade de alguns leitores e intérpretes de entender esse gesto como um texto de cultura mais amplo que levasse em consideração o eventual prazer lúdico de simplesmente dançar de forma intransitiva.

Trata-se novamente de uma questão de mobilidade semântica, mas, curiosamente, ao invés da leitura contemporânea desse texto permitir a invenção de novas hipóteses, persevera

em uma única que inibe a criação de novos estratos semióticos e não preenche as lacunas que gera ao estabelecer uma dicotomia que antagoniza o signo do masculino e o feminino e os enquadra em gêneros. O que há de tão estrangeiro nesse texto de cultura de homens bailando juntos que impede a comunicação de certos códigos de conduta a despeito de uma suposta maior liberalização dos costumes nas últimas décadas na maioria dos países ocidentais? À hipótese única de que os homens dançavam juntos a propósito de ensaio, simulando uma aproximação que não poderia ser intencional, somente é interposta outra, inversa, de que esse contato era efetivamente desejado, mas dissimulado na impossibilidade de concretizar-se. A dicotomia dessa construção é evidente: ou simulação ou dissimulação, jamais a tensão entre esses polos, jamais a ambiguidade das relações. Como conciliar a suposta virilidade contida no macho com a presumida fragilidade encerrada no homossexual? Ainda que se possa aventar a possibilidade de que um ou outro fosse homossexual, prestando-se ao papel preferencial ou mesmo exclusivo de conduzido por uma lógica de sentido que não admite imprecisões, como se pode admitir encerrar na figura do *compadrito* tamanha ambiguidade?

Em sua *Historia universal de la infamia*, Borges – proposital ou involuntariamente – recupera essa ambiguidade ao narrar a história do *malevaje* [malfeitor] ao sul da América.

Dispostos em um fundo de paredes celestes ou a céu aberto [*cielo alto*], dois *compadritos* vestidos sobriamente com trajes negros dançam sobre sapatos de mulher um baile mortal [*gravíssimo*], que é dos punhais perfilados [*cuchillos parejos*], até que por trás de uma orelha brota um cravo, porque o punhal havia penetrado em um homem, que finda com sua morte horizontal o baile sem música. Resignado, o outro ajeita o chapéu [*chambergo*] e dedica sua velhice [*vejez*] a narrar esse duelo tão limpo. Essa é a história detalhada e completa de nosso malfeitor [*malevaje*]. (BORGES, 1974, p.311, tradução nossa).

Borges sabe bem retratar essa ambiguidade na medida em que é o grande artífice da mitologia de punhais e articulador dessa aproximação entre a moral nobre dos guerreiros gregos e o espaço liso dos pampas, ambos ainda não contaminados pelos aspectos perversos da ética cristã e decadentes do processo civilizatório. No entanto, esse mundo comum, que abriga gregos e gaúchos, encontra-se tão equidistante da barbárie com seus requintes de crueldade como dos confortos da vida burguesa. O duelo entre *compadritos* contém a sutileza de combinar a força do punhal com a delicadeza de uma dança, estetizando a violência em sua forma mais pura, limpa, que exige a decência e a dignidade da proximidade para conduzir à morte seu oponente, penetrando-o com uma arma branca, e velando sua morte em silêncio. A descrição dessa cena entre bravos, entre iguais, não se exime nem se envergonha de deixar transparecer toda tensão que há nesse jogo de morte e sedução que contém alguns dos aspectos viscerais para compreender o próprio tango.

“Esses mortos que vivem no tango” não se cansam de expor a ambiguidade no jogo de simulação que consiste o tango. O ato de provocar não assegura nenhuma correspondência necessária entre o desejo do agente e o conteúdo do enunciado que ele profere, nem que ele tenha competência para realizá-lo. E a simulação está sempre a um passo do objeto do desejo que ela demonstra. O hiato que se cria nesse espaço é justamente onde reside o mistério que justifica a sedução, exigindo a disciplina da espera para que se resolva. Como resultado, a arte da comunicação não se encontra em outro lugar senão no respeito às regras desse jogo, que é feito de insinuações veladas, de fala indireta e mediações silenciosas. A ambiguidade da figura do *compadrito* é uma das chaves essenciais para se compreender não apenas o baile, mas o próprio tango. “Uma boa parte dos músicos e bailarinos nativos da época eram eles mesmos *compadritos* proxenetas [*canfinfleros*]. [...] O *compadrito* que não era músico nem dançarino de prestígio, devia vencer com sua esperteza [*guapeza*], ou seja, por seu punhal”, afirma Tallon (SÁBATO, 2005, p.72, tradução nossa). Podiam ser perfumados, exageradamente adornados, mas atraíam as mulheres com sua lábia, e faziam amigos facilmente por sua simpatia – ou hipocrisia – e por suas boas maneiras, quando assim o queriam. A ambiguidade é, mais uma vez, notável: ao signo da masculinidade convergem os componentes da vaidade e da sedução¹⁸⁹.

Para que se entenda a simulação em que consiste a dança do tango, é preciso que se convirja sexo e morte, sangue e faca, prazer e luta, o vermelho e o negro. A possibilidade do desejo atrelada ao risco da morte. Borges (1974, p.160, tradução nossa) reúne essas condições sob o signo da masculinidade: “A índole sexual do tango foi advertida por muitos, mas nem tanto sua índole belicosa [*pendenciera*]. É verdade que as duas são modos ou manifestações de um mesmo impulso, e assim a palavra *homem*, em todas as línguas que eu conheço, conota capacidade sexual e guerreira, e a palavra *virtus*, que em latim quer dizer coragem, provém de vir, que é varão”. Borges não fala em simulação, muito menos que essa possa advir do deslocamento da sensualidade dos negros para o meio *criollo* e, depois, para os imigrantes, refreando e dissimulando seu potencial alegre e erótico de gestos insinuantes na serenidade do abraço e na disciplina dos códigos. E ainda que avenge a hipótese de que o interdito aos excessos possa ter contribuído à modelização da linguagem do tango a essa simulação do sexo

¹⁸⁹ Essa ambiguidade obviamente depende do ponto de vista do observador na medida em que nenhum componente de sentido possa estar inscrito nos gêneros sexuais. Pode-se, como, aliás, é temerariamente feito com frequência, estabelecer que a vaidade e a sedução sejam atributos femininos, desconsiderando uma necessária – embora sutil – distinção entre natureza e cultura. No caso da cultura brasileira – supondo que haja alguma possibilidade em se fazer tal generalização – a mencionada ambiguidade seria ainda mais notável: vaidade e sedução seriam traços próprios (‘naturais’) à mulher, jamais ao homem; na medida em que a polarização entre homem e mulher parece ser uma das mais significativas dentro da cultura ocidental.

e da luta sob a forma de um balé, não parece que ele esteja interessado nesses processos da forma em estão sendo conduzidos aqui. Ao contrário, localiza a índole sexual e belicosa do tango no elemento *criollo* e fornece algumas armas ao leitor para que faça suas próprias semioses. Está convicto de que “brigar pode ser uma festa” e que o tango contém essa tensão que se encontra no universo masculino. Admite, porém, que o tango evoluiu. Aliás, enfatiza, ainda que lamente. “O Bairro Norte levou muitos anos para impor o tango – já domesticado por Paris, é verdade – aos *conventillos*, e não sei se conseguiu totalmente. Antes era uma orgástica *diablura* [travessura]; hoje é uma maneira de caminhar.” (BORGES, 1974, p.160, tradução nossa).

Ainda que parem dúvidas de que o tango tenha circulado por um ambiente prostibular, provocando o rechaço pelas elites e frissons em Paris, e que os constantes duelos com facas entre *compadritos* pelas esquinas possam simular os movimentos de uma dança, é inegável que esse conjunto de representações venha a se acomodar na memória do tango como resultado do trabalho semiótico de organizar informações conflituosas sob a forma de textos de cultura. A posição hierárquica que ocupam esses textos no sistema de cultura não é, no entanto, dada a priori, mas depende de um jogo de forças que irá sublinhar ou atenuar alguns aspectos ou componentes de cada texto em função de uma coerência interna de sentido, desfazendo-se de eventuais ambiguidades que possam comprometer sua mensagem. Como qualquer sistema, na medida em que se organiza seu espaço semiótico, a tendência é que se estruture uma memória como resultado de forças que dele se apoderam e hierarquizam seus estratos semióticos. É evidente o erotismo contido nas imagens de duelo de facas descritas por Borges, no entanto, essa alegoria não se encontra inscrita na memória do tango com esse sentido. A mensagem que essas imagens carregam é demasiadamente ambígua para que possa ser comunicada sem produzir ruídos no público leitor, que tende a melhor compreendê-la, ou aceitá-la, se puder traduzi-la ao seu próprio contexto social sem causar estranhamentos que exijam um trabalho semiótico mais intenso. Certos aspectos do texto precisam então ser decompostos para que a mensagem seja mais inteligível de modo que a virilidade e a agressividade dos *compadritos* que lutam com prazer possam ser traduzidas em machismo, enquanto os componentes eróticos intrínsecos a essa dança sejam redistribuídos em relações assimétricas de poder em que o homem assume a posição de dominante e a mulher de dominada, diluindo a tensão entre forças de sinais igualmente positivos na canalização desse fluxo de energia no movimento da dança.

A dinâmica do tango emerge então como resolução desse conflito que nasce da impossibilidade de que forças de mesma grandeza possam ser confrontadas sem que uma seja aniquilada ou submetida a um regime de dominância da outra. O tango é o consentimento dessa lei que vence a inércia dos corpos como forma de driblar a destruição de um deles. Que os gêneros assumam papéis nessa dinâmica é uma convenção social que a memória do tango não se furtará em acatar na construção de outra mitologia que substituirá o duelo de facas pelo ambiente prostibular, apaziguando a tensão do combate na consumação do coito. Apesar da escassez ou mesmo ausência de registros fotográficos tanto das cenas de lutas entre *compadritos* como dos enlances sensuais com rameiras nos bordéis, será sobretudo esta e não a outra fantasia que será estimulada para evidenciar o caráter marginal do tango e assim justificar o suposto passado permissivo da dança. A interdição constituirá apenas em mais um elemento obscuro da memória do tango que deve ganhar visibilidade para que a narrativa do texto adquira coerência. Se o tango faz uma passagem pelos prostíbulos, ele deve consequentemente se deparar com sua recíproca reparação para que cumpra satisfatoriamente com a lógica do contexto social que o cerca, mas, em contrapartida, extrai dessa condenação moral a força compensatória do signo da sensualidade. A sensualidade não é imanente ao tango, um dado natural que surge como expressão espontânea de um corpo ao ritmo da música como poderia ter ocorrido com os antigos ‘tangos’, ou bailes de negros ao som do candombe. A sensualidade do tango procede de uma tensão e da fórmula encontrada para apaziguar essa tensão. Tensão proveniente do enfretamento de forças entre iguais, mas também entre o proscrito ambiente prostibular e as elites sociais e religiosas, gerando sua interdição, cuja resolução encontra na arte da simulação sua melhor expressão.

A existência de um passado prostibular seria supostamente comprovada pela sua condenação pela elite e pela presumida proibição pelas autoridades, mas esses eventos teriam um sentido muito diverso dependendo dos interesses daqueles que se põem a interpretá-los. Para Broeders (2008, p.73) e Horvath (2006, p. 27-28, tradução nossa) o rechaço por parte da elite portenha teria motivação no intuito de depreciar o que era produzido nas *orillas*, e de denegrir as expressões populares. Em 1906, Juan Pablo Echagüe teria escrito que: “‘O tango é uma prolongação da conduta provocativa do *compadrito*, de sua insolente arrogância. [...]; uma exageração cadenciada do movimento de seus ombros, de seu andar oscilante, de suas coxas coladas, de seus taconeos ruidosos’ [...]”. Enquanto, desde Paris, o diplomata argentino Enrique Rodríguez Larreta diria que esse “baile estranho e voluptuoso” era unicamente dançado pelas “classes de má fama e dos armazéns [*bodegones*] da pior espécie” e não nos

salões frequentados por “pessoas distinguidas”. Carlos Ibarguren considerava-o “um produto ilegítimo, que não tem a fragância natural da terra, senão o corte sensual do subúrbio” e Ricardo Rojas “uma criação vergonhosa [*bochornosa*] de mestiços europeus [...]”, separando a pureza do *criollo* do campo da mistura a que seria submetido na cidade. Por fim, para Leopoldo Lugones era “um réptil de lupanares tão injustamente chamado argentino nos momentos de sua moda desavergonhada”. De todo modo, esse aspecto marginal do tango serviria tanto para imprimir um sinal negativo por parte da elite como positivo por parte de escritores como Vicente Rossi (1958) e Jorge Luis Borges (1974).

As lendárias casas de Laura e María la Vasca parecem ter efetivamente existido (COLLIER, 1997, p.48), assim como os títulos de tangos como *El choclo* [O milho; A espiga], de Villoldo, e *El fierrazo* [A punhalada; A cópula], de Macchi, denotam um duplo sentido, no entanto, não há consenso de que tenham tido deliberadamente essa intenção. Apesar das divergências geopolíticas, tanto para o argentino Borges (1974) como para o uruguaio Rossi (1958), entre outros, não haveria dúvidas de que o tango teria sido gestado nos lupanares. A ideia de que pudesse ter sua origem nas *orillas*, nos *conventillos* da *Boca del Riachuelo* [bairro de La Boca], não passaria de uma visão romântica e cinematográfica para Borges (1974, p.159). Para alguns (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.33), foram nos *cafés con camareras*, em que se serviam bebidas e ocorria prostituição, onde tocaram os primeiros trios de tango, tendo sido inclusive justamente na casa de María la Vasca que Rosendo Mendizábal teria estreado o lendário tango *El entrerriano*¹⁹⁰ (GARCÍA JIMÉNEZ, 2011, p. 9-12). Para outros (BROEDERS, 2008), essas casas não se constituíam em prostíbulos, mas em lugares em que os endinheirados iam para dançar e se divertir, assim como os demais poderiam acorrer às academias, aos salões de bailes [*peringundines*]¹⁹¹, aos teatros, aos *conventillos*, às quermesses e às ruas. Os prostíbulos, ao contrário, seriam espaços demasiadamente apertados para que alguém pudesse dançar e em nada teriam a ver com o tango. E quanto ao conteúdo indecoroso dos tangos antigos, são também vários os autores que lembram que estes não possuíam originalmente letra, advertindo que não se pode por um título e por uma capa sugestiva de partitura concluir que as letras obscenas que lhe foram posteriormente relacionadas tivessem ligação com os tangos de origem. Ricardo García Blaya e Bruno Cespi alertam que, para justificar o rechaço pela elite, escritores “recém-chegados ao tango” tentam construir-lhe um passado “pitoresco” e de origem prostibular.

¹⁹⁰ Consta diversamente que, para Broeders (2008, p.52), a estreia de *El entrerriano* teria sido na casa de Laura.

¹⁹¹ Vide verbete ‘academia’ em GLOSSÁRIO.

[Diante do prestígio mundial do tango...]. O previsível aconteceu, apareceram escritores “inteligentes”, exegetas de Borges e Sábato, para nos explicar o que é e o que foi o tango. Eles representam o esnobismo mais atrevido com publicações repleta de erros que repetem as imprecisões inventadas no passado, sem se dar ao esforço para estudar, e muito menos investigar com um método minimamente sério. Conclusão: o tango está na moda, vende e há que se escrever sobre ele. (BLAYA; CESPI, tradução nossa).

Há efetivamente uma guerra pelo sentido da memória do tango. E essa guerra é travada antes hoje do que ontem. Autores que buscam pontuar o caráter político e maldito dos tangos que foram ocultados por uma indústria cultural interessada em outorgar um sentido mais romântico e palatável do tango (HORVATH, 2006), ou a polemizar sobre suas origens negras que lhe teriam sido subtraídas (CÁCERES, 2010), ou a esclarecer os aspectos mitológicos de suas construções, apoiando-se em citações críticas de outros autores e em métodos rigorosos de investigação documental (LAMAS; BINDA, 2008). Essa guerra move-se preferencialmente em um único eixo que vai do primitivo ao civilizado. A questão é saber a cota de primitivo que o civilizado pode absorver, o quanto de exótico e estrangeiro pode ser traduzido em civilizado e, para isso, não basta apoiar-se estritamente aos fatos, mas é necessário torcê-los ao sabor dos interesses ideológicos das interpretações.

Georges Clemenceau, que iria guiar a França na Primeira Guerra, teria escrito após visita à Argentina, em suas *Notes de voyage en Amérique du Sud*: “Por que não se dança simplesmente de maneira horizontal? A condessa Mélanie de Pourtalès, por sua vez, teria perguntado depois de ver dançar o tango pela primeira vez: ‘Deve-se dançar mesmo de pé?’.” (ZALKO, 2001, p.87, tradução nossa). Não tardou para que o arcebispo de Paris, o cardeal Amette proibisse seus fiéis de dançar o tango sob a alegação de ser “um baile importado”, de “natureza lasciva e ofensiva para a moral” (FEBRÉS, 2008, p.135; GASIÓ, 1999, p.43, tradução nossa; PUJOL, 2011, p.65). Na verdade, o baile seria malvisto pela Igreja desde a época medieval em que se obrigavam as mulheres a calçar pesados sapatos para que não pudessem dançar, seguindo as recomendações de Santo Agostinho para quem “o baile é um círculo em cujo centro está o Diabo”, e este assédio ficaria ainda mais premente diante da proliferação de ritmos africanos que se faziam ouvir desde a América (PUJOL, 2011, p.65, tradução nossa). Se o Papa Pio X viria a efetivamente a proibir ou não o tango, como antes teria ocorrido com a valsa, chega a ser irrelevante diante dos efeitos que a repercussão dessa informação causa no sistema-tango. Diante da controvérsia sobre a proibição pelo Santo Ofício, professores de baile das escolas vienenses teriam chegado a publicar na imprensa francesa:

O tango poderia ter inconvenientes para os seres semisselvagens que o dançavam grosseiramente, mas na França está reservado às classes altas da sociedade, às pessoas que dedicam mais atenção que intenção em seus movimentos. O perigo do pecado não é o mesmo para os temperamentos refinados que para os campesinos ou selvagens. (GASIÓ, 1999, p.44, tradução nossa).

Esse teria sido o mesmo argumento utilizado pelo francês Richepin para justificar o tango em seu discurso acadêmico e que viria a ser veemente contestado¹⁹² pelo escritor argentino Lugones para quem somente o temperamento de um negro poderia tolerar dançar com uma proximidade tão comprometedora com uma mulher (FEBRÉS, 2008, p.134; GASIÓ, 1999, p.22; ZALCO, 2001, p. 104, 106). E que somente “[...] ‘uma vez educado e afrancesado, o tango converte-se em um entretenimento decente [...]’”, mas que, para tanto, “[...] ‘é preciso desnaturalizá-lo’.” (GASIÓ, 1999, p.22, tradução nossa). Enfim, na guerra pela hierarquização dos estratos semióticos que compõem o sistema do tango, por vezes, aferra-se demasiadamente à suposta legitimidade que os documentos conferem aos fatos como se seu sentido deles proviesse e não da sua interpretação. Os interesses em defender uma posição podem ser tamanhos que se tornam cegos diante da distinção entre a proibição da prostituição e dos bailes, entre censura e interdição, ampliando o impacto que poderiam ter originalmente sobre o sentido do tango e consequentemente tornando-o mais multifacetado, circunstância que vai permitir também uma maior estratificação de seu espaço semiótico em seus diversos sistemas e conjunto de representações.

Uma ilustração de 1892 em que se mostra um trio formado por violino, flauta e arpa, tocando na rua e sendo observados por um guarda e um cachorro, conta com as seguintes legendas: “Música proibida. Ou seja, que se devia proibir”, sugerindo que embora não fosse, deveria sê-lo, já que se toca incluso nas ruas (FERRARI, 2011, p.159, tradução nossa). Alguns autores argumentam que se fosse tão proibido não seria mostrado uma sequência fotográfica com os distintos passos de baile apresentados por um casal em uma revista como *Caras y Caretas* no ano de 1903 (FEBRÉS, 2008, p.125), fato que seria endossado por outros que comentam que o tango apenas era vigiado para evitar baderna e que sequer precisou haver o aval de Paris para ser legitimado, pois continuava a ser usualmente dançado durante todo o Carnaval¹⁹³ pelas ruas dos bairros e *conventillos* ao som de organitos e *verduleras* [acordeões]

¹⁹² Segundo Febrés (2008, p. 134), Lugones teria contestado Richepin no diário portenho *La Razón* em 1913, e, posteriormente, em 1923, escreveria sobre o mesmo tema no diário *La Nación*, no entanto, tanto em Zalko (2001, p. 104,106) como em Gasió (1999, p. 22) consta que essa resposta dada em 1913 teria sido publicada no diário *La Nación* e não *La Razón*.

¹⁹³ O primeiro registro de baile consta de 1776 e as queixas eram principalmente quanto ao barulho dos tambores do candombe, mas também de brigas durante o carnaval. (CARRETERO, 1999, p. 61-62)

e em bailes, inclusive como o do sofisticado *Teatro Colón* em 1910. A prostituição, que enriquecera as organizações de judeus e polacos como *Zwi Migdal*, e de russos como a *Asquenazum*, teria sido proibida apenas em 1935 (FLORES MONTENEGRO, 2012, p.33-34), por outro lado, o intendente municipal de Buenos Aires já teria interditado em 1915 a “[...] dança entre casais [*parejas*] compostos apenas por homens nos locais habilitados para a realização de bailes públicos.” (ZALKO, 2001, p.30, tradução nossa).

As imprecisões sobre o baile de tango contribuem para que se forme uma polêmica em torno do significado de suas representações que aguçam o sentido erótico de seus gestos e movimentos corporais, que combinam tanto elementos da luta como do coito, ambos sujeitos à interdição, e que, portanto, só podem ser transgredidos esteticamente pela simulação que os converte em uma linguagem própria. Bruno Cespi (AZZI, 1991, p.174, tradução nossa) testemunha que, ainda na época de Perón, “Havia lugares onde tínhamos medo de entrar. Dançava-se folclore e tango. A polícia baixava por volta das quatro ou cinco da manhã e começavam a cair as facas, íamos todos armados... éramos garotos, tínhamos vinte anos”. Não era mais a época de Cachafaz ou dos briguentos *compadritos*¹⁹⁴, que haviam sido substituídos pelos migrantes do noroeste do país que acorriam a Buenos Aires em busca de trabalho e dinheiro que então abundavam, mas a violência, que seria objeto de representações na literatura, no sainete e na letrística do tango, ainda era frequente nos anos de 1940. Assim como os passos da bicicleta e do trenzinho foram cópias de imagens cotidianas, esse contexto belicoso constituir-se-á na melhor tradução para a linguagem tango por carregar consigo a representação de seu mais expressivo personagem: o *compadrito*. O coreógrafo Rodolfo Dinzl (AZZI, 1999, p.33, tradução nossa) reafirma: “O migrante interno forma um cordão em torno da cidade de Buenos Aires. O campesino [*paisano*] tinha dois elementos de atração: o cavalo e o punhal. A técnica de montar e de lutar com arma branca está presente na dança do tango”. No entanto, essa simulação da luta em que consiste o tango não é suficiente para compreender o signo que lhe é ainda mais visível nessa dança, que é o da sensualidade. A tensão da luta entre forças de igual grandeza e sinal somente pode encontrar uma resolução satisfatória, menos trágica e mais romântica, se puder dissuadir a morte eminente e a inviabilidade ética do coito na direção de uma estética que combine esses elementos no disfarce e na transcendência do abraço.

¹⁹⁴ “Por conta dos escândalos que ocorriam dentro e fora dos locais, o diário *La Prensa* publicou inúmeras críticas e queixas. Em uma delas, por exemplo, de 1887, referia-se à prática de duelos com faca, nas ruas, em frente às portas dos cafés, tendo seus próprios clientes como espectadores ocasionais. Estes enfrentamentos eram entre profissionais, *cuchilleros*, *compadritos*, rufiões [*fiocas*] e pobretões, que lutavam nestes duelos *criollos*”. (CARRETERO, 1999, p.43, tradução nossa).

A *diablura* é então transmutada em caminhar, a luta e o coito são interrompidos e traduzidos na dança por uma simulação que agora oculta a marginalidade desses componentes sob a aparência domesticada da sensualidade.

Existe uma forma muito convencional, esquadrinhada [*empaquetada*], de pensar o tango, que diz que o tango é sensual, que os que dançam são uma raça superior de indivíduos que se sentem superiores e melhores que o resto da humanidade. Tudo isso é um discurso muito frágil [*berreta*] para mim. Os que aqui estamos, temos os mesmos vícios e virtudes que os outros, apenas escolhemos uma maneira distinta de caminhar na vida. (GASIÓ, 2011a, p. 3924, tradução nossa).

As considerações recentes de Ramiro Gigliotti eximem o tango de sua aura sensual que lhe confere um lugar privilegiado na memória do sistema, ainda que lhe garantam a singularidade de cada escolha. Talvez venham a exprimir uma nova faceta na memória do tango, em que não haja mais excessos e interdições ou talvez apenas ajudem a entender que o tango é uma dança lasciva na proporção inversa ao caráter efetivamente circunspecto de seus personagens, se se pensar como Sábato (2005, p.15, tradução nossa) quando diz: “É certo que surgiu em lenocínio, mas justamente por isso já nos deve fazer suspeitar que se trate de algo assim como seu reverso, pois a criação artística é um ato quase invariavelmente antagônico, um ato de fuga ou rebeldia. Cria-se o que não se tem [...]”.

4.7 – OS LUGARES DAS PERDAS E DOS DANOS

“Outra coisa quer o punhal. É mais que uma estrutura feita de metais; os homens o pensaram e o conceberam para um fim muito preciso; [...] Quer matar, quer derramar sangue subitamente.”, sublinha Borges (1974, p. 156, tradução nossa) que, às vezes, lamenta: “Tanta dureza, tanta fé, tão impassível ou inocente soberba, e os anos passam inúteis”. Teriam os homens inventado o tango para suprir a perda dessa força? A estética do tango não seria outra coisa que a invenção de uma narrativa que pudesse conjugar a doce violência da morte com a amarga nostalgia pela vida? Ou os sinais devem ser trocados: doce é a nostalgia e amarga é a morte? Que forças guarda a natureza, a vastidão dos pampas, que teriam se degenerado em obscenidade e transmutado em melancolia ao adentrar na cidade? Os *payadores* cantavam a imanência do campo e a nobreza gaúcha de forma improvisada ao ritmo da milonga. Ao adentrar a cidade, em suas *orillas*, a princípio o tango não teve letra ou se a teve, fora licenciosa e circunstancial, então o que teria sido feito para que se tornassem nostálgicas e

melancólicas? “No início, a milonga e o tango podiam ser tontos ou, ao menos, aturdidos, mas eram bravos e alegres; o tango posterior é um ressentido que deplora com requinte sentimental as próprias desgraças e festeja descaradamente as desgraças alheias” (BORGES, 1974, p.164, tradução nossa).

Diz-se que as letras de tango formam um *corpus poético*¹⁹⁵ que traduz as relações sociais que se colocaram em curso por mais de cinquenta anos durante o período que correspondeu a sua evolução, ao seu apogeu. Se por tradução entender-se o deslizamento de sentido que opera a palavra na passagem da informação de um sistema de signos a outro, de um contexto a outro, sem dúvida, as letras formam esse corpo poético que, apesar da diversidade, apresenta alguma regularidade em sua temática. Ainda que se possam tecer algumas relações concretas com fatos históricos, esse material, contudo, não se presta senão à construção de uma mitologia do próprio tango em que a ambiguidade dos sentimentos colocados em jogo encontra-se em permanente conflito com a temporalidade linear dos acontecimentos. Esse conflito constitui-se, aliás, num dos principais eixos em que se movem as representações do tango, produzindo um efeito anacrônico com seu contexto mais imediato: o que se busca jamais se encontra no tempo em que se procura. Há sempre um hiato¹⁹⁶ entre o desejo e seu objeto, o que provoca perdas e danos irreparáveis, de modo que a poética do tango trave uma luta contínua e inglória contra as mudanças que apenas podem ser redimidas no encontro com seu ritmo. Por outro lado, nesse itinerário confuso de sentimentos em conflito com seu tempo e consigo mesmo, essa mesma poética vai forjar uma geografia muito particular em que os personagens vão se encontrar. O gaúcho vai chegar à cidade, deixar seu cavalo e instalar-se nas *orillas*; o *compadrito* vai pelear nas esquinas, dançar pelas veredas ao som do organito e recostar-se em um *farolito*; os imigrantes vão habitar os *conventillos*; os amigos vão encontrar-se nos cafés e nas mesas de bilhar; as mulheres serão amadas nos *cuartitos* e nos cabarés; e a mãe [...] a mãe sofrerá em silêncio em sua casa.

¹⁹⁵ Borges (1974, p.163, tradução nossa) afirma que “[...] as letras de tango, que a inspiração ou a indústria elaboraram, integram um *corpus poeticum* que os historiadores da literatura argentina leram ou, em todo caso, reivindicaram”.

¹⁹⁶ O hiato é o ‘espaço vazio’ onde justamente se assenta o sentido. É no hiato entre o desejo e seu objeto que a poética nostálgica instaura seu anacronismo. É no hiato entre o desejo e seu objeto que também habita o mistério da sedução e no qual se manifesta a simulação. É no hiato entre a partitura e a interpretação que reside a originalidade e a territorialidade do tango. É no hiato proveniente das imprecisões das informações que acorrem à memória que se possibilita que novas interpretações e apropriações sejam feitas de representações em conflito. É no hiato entre matrizes espaciotemporais que surge o sistema de cultura. É ainda no hiato entre um meio e outro que o estrangeiro dá um salto – ou não –, podendo introduzir um novo sentido aos sistemas de cultura. O hiato constitui-se, portanto, na chave da comunicação.

A cidade aparece nesse elenco de personagens e labirinto de sentimentos como máquina simbólica que cria uma cartografia imaginária em que os que chegavam – e que eram muitos – tinham que inventar suas próprias coordenadas para se localizar. “Todas as referências geográficas dos tangos, as repetições e o cruzamento das referências terminaram construindo um mapa imaginário que funcionava tranquilizando e concedendo um sentido de pertencimento aos ainda inseguros habitantes de Buenos Aires [...]” (MINA, 2007, p.51, tradução nossa). San Juan e Boedo, Suárez e Necochea, Corrientes e Esmeralda, comunicam não apenas uma localização, mas uma referência geográfica. A casa, o pátio, a rua, o bairro, a cidade formam “círculos concêntricos”, metáfora com que “[...] descreverá a situação de forma topológica, mas não de modo efetivo, porque o carinho expressado por cada uma dessas instâncias se distribui por igual em todas: não há preferência nem diminuição na medida em que nos afastamos do centro.” (MINA, 2007, p.54, tradução nossa). Por outro lado, desde que explicitam níveis semânticos, os valores não se equivalem na narrativa poética *tanguera*, podendo ser amados ou execrados: o café [*cafetín*] pode ser tanto o lugar de encontro com os amigos, do jogo e da bebida, como lembrar o aconchego de uma mãe; os cabarés são polos de sedução e atração, mas também antros da perdição. Tampouco há uma correspondência entre os locais ou entre as classes sociais e os valores que lhe são auferidos: a infância pode ter como centro a casa, um palacete, ou o *conventillo*, e este tanto pode ser depreciado como ter uma conotação afetiva, no entanto, assim como os personagens do *compadrito* e do *niño bien*, os lugares integram uma narrativa na qual todos se reconhecem.

[...] porque o cabaré, o champanhe, a viagem a Paris, a afluência a lugares da moda ou as ilusões à forma de vida da classe alta não tinham nada a ver com a experiência cotidiana das pessoas que escutavam tangos. Mas a combinação de menções a locais de diversão, lugares da moda e pontos geográficos, ligados nebulosamente a desejos de integração social, operava um conjunto para produzir efeitos tranquilizadores e o prazer de saber do que se estava falando. (MINA, 2007, p.50, tradução nossa).

O tango pode ter se constituído através dessa cartografia afetiva da cidade no idioma dos portenhos, no entanto, as diferenças de sotaques e de valores não teriam sido niveladas socialmente, mantendo-se implicitamente nas concepções conflituosas daqueles tinham uma voz, mesmo que indireta, nas suas letras. O repertório dos *payadores*, com suas canções em contraponto, não fazia referência a uma vida prostibular nem à marginalidade das prisões, no entanto, é ao menos a parte desse universo nobre do gaúcho que Borges recorre quando incensa o *compadrito* como se fosse expressão da continuidade daquele ao adentrar na cidade. Porém, em uma operação engenhosa, Borges atribui ao *compadrito* um protagonismo ímpar no cenário prostibular em que se desenvolve o tango em suas origens, cuja ausência de

referentes obscenos nas letras seria justificado pelo fato de que “[...] os compositores buscavam então um apelo popular que não poderia ter como matéria poética a má vida e os arrabaldes.” (BORGES, 1974, p.163, tradução nossa). As incongruências ou mesmo os eventuais paradoxos não cessam por aqui. Sob uma ótica marxista que busca acentuar o caráter ideológico da cultura a partir de classes sociais, o universo de Borges e de Evaristo Carriego, que enaltecia os marginais e os desafortunados, pode ser contraposto à visão elitista de Victoria Ocampo e de Ricardo Güiraldes que, inclusive, teria convidado em carta a um amigo francês para vir aos pampas aproveitar-se de uma garotinha [*chinita*] de catorze anos de “pequena e dócil ossada” para que sua “alma de poeta” contemplasse essa “carne singela” (PENAS, 1998, p.103). Não obstante essa contraposição moral a que é associada uma dicotomia socioeconômica, tanto Borges como Güiraldes enalteciam o tango em seu caráter *criollo*, opondo-se a visão depreciativa de escritores como Lugones para quem o ‘sangue *criollo*’ não poderia ser confundido com a suposta vulgaridade do tango dançado pelas ralés.

Ainda que em outro contexto, o tom politizado e o pessimismo ético contido nas letras de Discépolo ganha interpretações diversas segundo os autores. Para alguns, sua visão crítica das relações sociais é decorrente das condições econômicas e materiais que se lhe apresentavam tanto na Argentina como no mundo, para outros, como José Gobello, o pessimismo não seria consequência dos anos da crise e de miséria [*mishiadura*] dos anos de 1930¹⁹⁷, mas ‘inerente’ ao portenho, como resquício da nostalgia do imigrante por sua terra natal. Para comprovar sua hipótese, Gobello recorre à lembrança de que, em plena crise econômica da ditadura imposta por Uriburu, Francisco Canaro estreava, em 1932, sua primeira comédia musical. “À classe média não faltava um peso para pagar seu ingresso e o Teatro Nacional ficou lotado”. E conclui: “É que ao portenho não lhe angustia a falta dinheiro, mas a falta de amor, a falta de amigos, as prolongadas ausências. Isto é pouco edificante e lamentável, eu sei, sobretudo porque contraria aos teóricos marxistas. Mas o que vamos fazer.” (PENAS, 1998, p. 99-100, tradução nossa).

Cambalache é escrita em 1934 por Discépolo.

[...] Hoje dá no mesmo ser direito ou traidor! Ignorante, sábio ou ladrão, generoso ou farsante! Tudo é igual! Nada é melhor! Dá no mesmo um burro que um grande professor! Não há condenas [*aplazaos*] nem recompensa [*escalafón*], os imorais nos igualaram [...]. (ROMANO, 2000, p.275, tradução nossa).

¹⁹⁷ Em 1930, o general José Félix Uruburu depõe com um golpe militar o então o presidente eleito Hipólito Yrigoyen, dando início a um período de crise econômica e moral.

Ainda que localize esse cambalache no presente, ou no “problemático e febril” século XX, em que “quem não chora não mama, e em que aquele que não afana é um otário [*gil*]”, ele mesmo inicia esse emblemático tango dizendo que sabe que “o mundo foi e será uma porcaria”, remetendo essa falência ética menos a uma crise econômica ou política, mas sobretudo existencial o que lhe garante um tom pessimista. Esse pessimismo já era evidente em Discípulo quando, em 1930, escreve em *Yira, Yira* (ROMANO, 2000, p. 209-210, tradução nossa) que quando se está sem rumo na vida, sem fé e sem dinheiro, verás que, diante da “indiferença do mundo – que é surdo e mudo”, “[...] que tudo é mentira, verás que nada é amor, que ao mundo nada lhe importa”, e que “[...] não esperes nunca uma ajuda, nem uma mão, nem um favor” só lhe restando buscar “um peito amigo para morrer abraçado”. Apesar do acentuado pessimismo de Discípulo que poderia encobrir a objetividade de uma suposta crítica política, não deixaram de haver tangos explícitos nessa temática como: *Pan* [Pão], escrita por Celidonio Flores, em 1932; *Dónde hay un mango?* [Onde encontro uma grana?], de Ivo Pelay, escrito em 1933; ou mesmo *Al mundo le falta un tornillo* [Falta um parafuso no mundo] de Enrique Cadícamo, escrito em 1932; sem falar obviamente nos esquecidos – e censurados – tangos considerados ‘malditos’ por uma indústria cultural (HORVATH, 2006).

As dicotomias que opõem o realismo marxista ao pessimismo existencialista, a crítica social aos devaneios e angústias amorosas, resultam pouco proveitosas quando se admite a ambiguidade dos próprios personagens e a complexidade da narrativa poética do tango. Gardel é um exemplo notável dessa ambiguidade na medida em que agrega tanto o signo do *criollo*, o universo dos bravos gaúchos e das *payadas*, como encarna a voz dos fracos, dos derrotados e ressentidos. O trabalho semiótico consiste justamente na análise desses movimentos de sentido que traduzem a complexidade do contexto social tanto na simultaneidade em que os eventos ocorrem como na diacronia em que são interpretados. O que não se justifica supor é que, em sua heterogeneidade, a narrativa poética do tango possa sublinhar o contexto imediato dos acontecimentos em detrimento de uma estrutura mais ampla de sentido a partir da qual possa ser interpelado em seus traços comuns e mais universais. Nesse caso, a chave de leitura do machismo contido nas letras deve ser menos buscada no contexto imediato de uma qualidade supostamente intrínseca ao homem latino do que na condição misógina a que tanto o gaúcho, em sua autossuficiência, e o imigrante, em sua solidão, estariam submetidos em uma sociedade ainda não plenamente estruturada em

torno de uma família tradicional¹⁹⁸. Não há nenhuma originalidade em culpar as mulheres pelos próprios fracassos amorosos, acusando-as de pecadoras¹⁹⁹, e abrigar-se no consolo da bebida, mas certamente há algum estranhamento na solução edipiana de idolatrar a mãe, buscando nela um refúgio. “O lugar da mãe é o lar e o de outras mulheres, os salões para dançar, o cabaré, o ‘centro’, ou simplesmente a rua”. Mais do que isso, a mãe aparece como figura à qual se deve pedir perdão pelos vícios cometidos fora de casa. “O *vício* é obviamente uma maneira elíptica de caracterizar a sexualidade infantil. Regressar ao lado da mãe implica em renunciar a *essa* sexualidade e expiar as *faltas* cometidas prometendo não voltar a *pecar* mais.” (MINA, 2007, p. 80, 85, tradução nossa). Esse ‘desvio’ da sexualidade irá sublinhar a hipótese de que o tango vá se constituir antes na simulação de um desejo do que na expressão coreográfica de volúpia sexual.

Torna-se ainda mais complexa a leitura do machismo quando se contrapõe à figura do *malevo* a do chorão, em que ambos não recorrem à morte da amada nem do amante como recurso para expiar a traição. Se alguém há de punir aquela ingrata será o tempo que lhe roubará sua beleza e a condenará à solidão. Enrique Cadícamo, em 1933, escreveria: “[Mademoiselle Ivonne] era a bela [*papusa*] do bairro latino [Montmartre, em Paris] que soube aos versos inspirar... Mas acabou que um dia chegou um argentino que fez a francesinha suspirar”. Não se sabe bem o que aconteceu depois, mas ele informa que passados dez anos “[...] Mademoiselle Ivonne hoje é apenas Madame. Aquela que vai perceber que tudo ficou na distância, e que com olhos muito tristes bebe sua champanhe. Já não é mais a bela do Bairro Latino, já nada lhe resta. Nem aquele argentino que entre tango e mate se foi de Paris.” (ROMANO, 2000, p. 244-245, tradução nossa).

Que os argentinos fossem procurar seus amores impossíveis em Paris, ou na *mariposita*²⁰⁰, na ‘garotinha do bairro’, que depois haveriam de “buscar pelo centro, buscar e não encontrar”, parece apontar para uma índole antes romântica do que promíscua já que, quase sempre, acabavam se apaixonando e lamentando a impossibilidade da conquista dessa mulher. “Quando ouço tuas notas [violino], me invade a lembrança daquela garota de tempos atrás. Vamos lá, velho cego [violinista], toca um tango lento, muito lento e muito triste que

¹⁹⁸ Citando Horacio Salas, Penas (1998, p.125) coloca que “valentões [*guapos*] e compadres” raramente se casavam porque eram “conscientes de que sua vida dependia da sorte”. Qualquer erro no uso da faca ou descuido na sua atividade de guarda-costas dos caudilhos e poderiam ser alvejados por um disparo. Quanto aos imigrantes, esses viriam majoritariamente desacompanhados e teriam dificuldade em encontrar mulheres para casar.

¹⁹⁹ Mais tarde, essa culpa será compartilhada entre ambos. Em 1941, Francisco García Jiménez escreveria o tango *Mariposita*, dizendo que “nem você, nem eu, sabemos qual se perdeu”. (TODOTANGO, tradução nossa).

²⁰⁰ *Mariposita* (1941). Letra de Francisco García Jiménez, música de Anselmo Aieta. (TODOTANGO).

quero chorar.”²⁰¹ Esse incurável romântico que surge com o tango-canção, insatisfeito com as convenções sociais que lhe impunham uma esposa, ou mesmo uma amante adicional, serve como contraponto ao *malevo* que cronologicamente o antecede na narrativa *tanguera*. Esse personagem, que se confunde com o *compadrito*²⁰² enquanto sua face mais maligna, não é, contudo, menos ambíguo que o romântico em suas intenções sexuais. Ao *malevo* interessa-lhe sobretudo a tensão e o prazer do duelo; a mulher é apenas mais um troféu do qual pode ainda extrair mais riqueza se estiver sob sua jurisdição. “Abram espaço [*cancha*] e não se amontoem [*se atoren*] [...] Prestem atenção seus tontos, que hoje quem ‘vai arrasar’ [*da cátedra*] é um *varão* [*varón*] [...] Com dinheiro, todo mundo se dá bem [*es vivo*] [...] a questão é ser um duro [*seco*] e que te chamem de ‘senhor’”²⁰³. Para que saibam quem ele é, o *compadrito* está acima de tudo disposto a mostrar valentia enquanto busca ascender socialmente, nivelando-se com os *niños bien* para com os quais procura mostrar desdém. “*Niño bien*, pretensioso e metido [*engrupido*], que tem ganas [*berretín*] de fazer figura; *niño bien*, que tem dois sobrenomes e que usa como escritório o *Petit Bar*²⁰⁴”, que fala sempre da “fazenda do papai” e que por fumar tabaco inglês, usar gravata vermelha [*carmín*] e frequentar o *Chantecler*²⁰⁵, não passa de um fresco [*fifí*]²⁰⁶.

A visão ambígua que o subúrbio tem do bairro norte, evidenciando as tensões de uma geografia social do tango, reproduz os conflitos da excessiva – e equivocada – polarização entre a coragem e a arrogância do *compadrito* com a fraqueza do romântico que surge com o tango-canção. A concepção imaculada que goza a figura da mãe – em contraposição à da mulher – e a ausência do pai nas letras de tango (CARRETERO, 1999, p.129; MINA 2007; PENAS, 1998, p. 124-127) possibilitam que surjam as mais óbvias especulações freudianas acerca da débil sexualidade dos homens. No entanto, seria suspeito conjurá-las, dirigindo-se exclusivamente a esses ‘fracos românticos’ que passam a narrar seus próprios dissabores a partir das letras do tango-canção. O poeta e músico saltenho Jaime Dávalos teria escrito um

²⁰¹ *Viejo Ciego* (1925). Letra de Homero Manzi, música de Sebastián Piana. (ROMANO, 2000, p.87, tradução nossa).

²⁰² A coincidência entre o *malevo* e *compadrito* é sugerida por Carretero em Penas (1998, p.30).

²⁰³ *Pa’ que sepan cómo soy* (1951). Letra de Norberto Aroldi, música de Emilio González. (ROMANO, 2000, p.397, tradução nossa).

²⁰⁴ *Petit Bar*. O Petit Café era um bar/café frequentado pelos jovens ‘existencialistas’ da classe média alta que ficava no cruzamento de Santa Fe com Callao, entre os bairros de Retiro e Recoleta. (ZALKO, 2001, p. 285).

²⁰⁵ Famoso cabaré requintado da época.

²⁰⁶ *Niño bien* (1927). Letra de Roberto Fontaina e Víctor Soliño, música de Ramón Collazo. (ROMANO, 2000, p. 111-112, tradução nossa).

poema sobre os gaúchos em que, involuntariamente, sugere que o Édipo não acomete apenas aos civilizados e enfraquecidos homens urbanos de vida mimada, mas aos selvagens, bravos e encenqueiros [*pendencieros*] gaúchos, “[...] sem Deus, sem lei, sem pai”, que “[...] nunca puderam acreditar em outro amor de mulher que não fosse o de sua mãe.” (PENAS, 1998, p.125, tradução nossa). Como se pode observar, as razões podem ser distintas, mas o mesmo ‘mal’ parece acometer aos rudes e aos dóceis. O mesmo vetor que vai do campo às *orillas* ao sul da cidade, e desse subúrbio ao norte, passando pelo centro, descreve uma evolução do tango em termos rítmicos e de representações sociais que pode ser comparável ao movimento que parte do primitivo para chegar ao civilizado. Esse movimento, contudo, não é unívoco, mas dialético: o civilizado está em constante tensão com esse ‘passado primitivo’ ao qual sempre se remete e ao qual lastima a perda e invariavelmente o enaltece.

A exaltação do lunfardo como linguagem nas letras de tango pode ser entendido a partir da mesma lógica que faz do *compadrito* o personagem mítico mais emblemático do tango, buscando na marginalidade um sinal positivo que precisa ser assim mantido para afrontar a inevitável domesticação do tango quando entra na cidade ou quando flerta com Paris. Simultaneamente, ele assegura um índice de autenticidade, garante uma espécie de ‘reserva de primitividade’, e demarca uma territorialidade que vai estabelecer uma fronteira linguística com o estrangeiro, não obstante, seja ele mesmo um híbrido.

O lunfardo constitui um subsistema linguístico gerado no meio marginal (*lunfa* significa ladrão), as *orillas* em torno da europeizada Buenos Aires. Nos bairros miseráveis, juntavam-se aos pobres os deserdados, ou sem-classe, ou seja, malandros, meretrizes, rufiões, veteranos de guerra abandonados pela sociedade, fugitivos da prisão ou gaúchos pobres que largavam o mundo rural em decadência. [...] Para lá arribavam os estrangeiros: galegos, espanhóis, polacos, turcos, italianos, franceses, etc. [...] Nessa ambivalência, surge o lunfardo, acompanhado dos mecanismos mais artificiosos do *vesre* (revés da palavra *revés*), ou seja, da inversão das sílabas – por exemplo: tango é *gotán*, tiempo é *potién*. (GRÜNEWALD, 1994, p. 139-140).²⁰⁷

Para alguns, o viés marginal seria ainda acentuado pelo caráter carcerário que o lunfardo encerraria, como forma de linguagem cifrada, utilizada pelos presidiários justamente para não serem compreendidos, para outros, seria, ao contrário, derivado da tentativa dos estrangeiros em se fazerem entender e da imitação exagerada que os nativos fariam daqueles

²⁰⁷ Também nas visões controversas acerca do lunfardo, pode-se ainda ver na forma de falar ao revés tanto “uma travessura”, como sugere Gobello, como “[...] uma forma patológica de ódio quanto à incapacidade. Não podendo falar outro idioma, desdenhando-se quando o fala, e carecendo de recursos para dar vazão à resistência vital na linguagem que forçosamente se tem que usar no trato social e íntimo de todo gênero, opta-se por inverter as sílabas das palavras de modo que o idioma, embora sendo o mesmo, resulta totalmente o contrário, o inverso”, conforme argumenta Martínez Estrada. (SÁBATO, 2005, p. 100-101, tradução nossa).

em um procedimento semelhante ao que teria ocorrido na dança, quando se teria rebuscado o gestual dos negros em suas habilidades nos passos, nas quebradas e nas figuras.

Tinham que se expressar com uma linguagem mínima de palavras para entender e serem entendidos, saudar, chamar cada um por seu nome. É assim que os estrangeiros iniciaram a pronúncia das palavras locais como podiam de acordo com a forma como soavam a seus ouvidos, acostumados a outros sons. Por sua vez, o nativo também começou a pronunciar as palavras estrangeiras na tentativa de aproximação social. Apareceram então palavras semelhadas, deformadas, algumas irascíveis, outras incompreensíveis. De todo modo, neste período de transculturação, existiu a burla pelo nativo, exagerando as maneiras, a interpretação oral realizada por estrangeiros do idioma cotidiano. Esta burla inicial pode mesmo ser considerada como o princípio da gíria [*cocoliche verbal*], primeira etapa da imitação [*cocoliche*] do vestário ou disfarce, utilizado nos sainetes e no teatro, para caracterizar algumas nacionalidades. A burla do nativo foi também uma forma sutil de rechaço das ondas imigratórias, pois representavam de imediato a substituição de empregos ou oportunidades de conseguir trabalho pelas menores ofertas de salários a que se submetiam os recém-chegados necessitados que se encontravam em permanecer no local. (CARRETERO, 1999, p.36, tradução nossa).²⁰⁸

O procedimento hiperbólico que descreve a tradução semiótica dos códigos da dança e dos gestos também teria sido utilizado no caso da língua em que a proximidade de uma diversidade tão grande de dialetos e sotaques estrangeiros teria propiciado um linguajar próprio ao portenho, o que não exclui a invenção de gírias inclusive as de caráter torpe ou obsceno que não têm necessariamente a intenção de ofender senão de criar um sentido de pertencimento e provocar um aspecto lúdico, uma afetividade e uma intimidade no seu uso cotidiano²⁰⁹. Ainda que, de forma rigorosa, o lunfardo tenha um cunho policialesco, tanto que viria a ser proibida sua difusão nas letras de tango sob a acusação que deformaria a língua culta, a linguagem dos portenhos absorveu traços dos genoveses, dos africanos, dos indígenas, dos portugueses, da gíria dos brasileiros, do slang dos ingleses, mas, sobretudo, do argot francês²¹⁰. No entanto, a massiva presença das palavras francesas nas letras de tango parece antes revelar uma antiga predileção dos portenhos por essa grande cortesã do que ser resultado de uma influência migratória. “Todo esse repertório de termos afetivos que provém de nossas mais longínquas lembranças, e que conformam um argot próprio, sem transferência possível a outras latitudes, nem sequer ao interior de nosso próprio país, permaneceu ancorado

²⁰⁸ É importante evidenciar que o autor não tece as considerações acima citadas para referir-se especificamente ao lunfardo, tendo sido assim apenas contextualizadas por supor que não contradizem necessariamente o raciocínio do autor e por sustentarem a linha argumentativa do texto.

²⁰⁹ Como em toda a língua, nesses casos, o uso da norma culta implicaria no uso de uma terminologia médica que soaria pedante senão mesmo risível, inapropriada, portanto, às circunstâncias de intimidade ou chacota em que habitualmente é utilizada pela linguagem coloquial.

²¹⁰ Hoje, o lunfardo teria uma influência pronunciada da *cumbia villera*, por força da imigração colombiana e da popularidade desse ritmo em Buenos Aires. O termo *villera* está associado a sua origem nas chamadas *villas miseria*, algo equivalente às favelas brasileiras.

na letra daqueles tangos.” (BENÍTEZ BONED, 2011, p.10, tradução nossa). Essa dificuldade de tradução, que se constituía em um entrave principalmente para os falantes da língua espanhola, teria chegado ao ponto de justificar uma mudança de linguagem nas letras de tango que, segundo José Gobello (PENAS, 1998, p.185), teria ocorrido com Le Pera para que as canções de Gardel fossem inteligíveis a todo mundo hispanófono, e não apenas aos portenhos.

O lunfardo se junta a outros elementos primitivos do tango que, paradoxalmente, adquirem uma aura de modernidade no deslizamento de seu sentido de algo meramente arcaico para uma linguagem transgressora que rompe com padrões estabelecidos²¹¹. Mais que um simples movimento histórico que procurava romper com os cânones do passado para refundar o novo, a modernidade propunha uma inédita abertura para o primitivo e, portanto, para o que também lhe era exótico e estrangeiro, comportando uma ambiguidade que permitia, por exemplo, perguntar-se:

[...] a síncope e contrametricidade do tango exercem, no começo do século 20, uma fascinação primitivista que se une a instrumentos típicos e letras “obscenas”; já nos anos 1930, essa síncope e essa “obscenidade” se tornam agenciamentos de uma sensibilidade moderna, que pode ser associada com a música de vanguarda de um Milhaud ou de um Stravinsky. Assim, como interpretar essa síncope? (GARRAMUÑO, 2009, p.18).

Com essa mesma ambiguidade Adorno vai se deparar ao perceber que a atonalidade tem tanto algo de selvagem como de vanguarda, quando admite que somente com Schoenberg a música tivesse aceitado o desafio nietzschiano de ser diferente.

A origem da atonalidade, como completa purificação da música liberta das convenções, tem precisamente nisto algo de selvagem. Na realidade, esta sempre abala nos estalos anticulturais de Schoenberg a superfície artificial. O acorde dissonante não somente frente a consonância é o mais diferenciado e avançado, mas parece como se o princípio de ordem da civilização não o houvesse submetido totalmente, quase como de certa forma fosse mais antigo que a tonalidade. [...] Os acordes complexos parecem ao ouvido ingênuo “falsos ou falhos”, como se fossem o produto de um domínio ainda imperfeito da arte, do mesmo modo que o leigo acha que estão “mal desenhados” os trabalhos de pintura de vanguarda. O próprio progresso, com seu protesto contra as convenções, tem algo de infantil, de regressivo. As primeiras composições atonais de Schoenberg, particularmente as *Obras para piano opus 11*, chocam mais por seu primitivismo do que por sua complexidade. A obra de Webern, com toda sua emoção lacerante, ou talvez graças precisamente a ela, é quase sempre primitiva. Neste impulso, Stravinski e Schoenberg tocaram-se por um instante. (ADORNO, 2009, p.41).

As contribuições de Adorno cessam aqui. Embora pudesse ter visto esse impulso primitivista no jazz, não toleraria os excessivos ornamentos com que o tango recobre de aparência sua

²¹¹ Tanto Fischerman e Gilbert (2009) como Florencia Garramuño (2009) trabalham em seus respectivos livros a modernidade a partir da ambivalência desse registro que encontra na obra *Philosophy in cultural theory* de Peter Osborne uma referência, principalmente quando ele o entende mais como uma categoria abstrata do que apenas como um movimento histórico.

música suscitando inúmeras imagens. Nem nas obras mais contemporâneas, que se utilizam de recursos mais atonais, nem nas composições mais sinfônicas de Piazzolla, e muito menos no tango-canção. No entanto, não se pode deixar de admitir que na dialética que o tango realiza com elementos primitivos haja esse ‘mesmo’ anacronismo transgressor que subverte o convencionalismo das normas do presente, que hoje inclusive desafia e não se rende às facilidades do pop. Quanto mais o tango é observado do presente, mais infringe os preceitos de que o novo está sempre adiante e não na tradução da memória do passado. As imagens desse passado extraem sua força não porque as histórias que narram sejam originais, mas porque guardam uma ambiguidade que as sujeita a contínuas reinterpretações. Amores, traições e diferenças sociais são temas triviais que se encontram por toda parte nas narrativas poéticas, o que os diferencia na estética do tango é a ambiguidade dos personagens que protagonizam essas histórias e que adquirem uma carga trágica justamente por essa possibilidade de dupla abordagem: tanto podem ser vistos como heróis como fracassados, ambos são reféns do mesmo destino trágico que deve ser afirmado. Esse elemento trágico não está contido apenas letras, mas derrama-se na expressão gestual dos cantores e dos dançarinos, e encontra na sonoridade melancólica do *bandoneón* o timbre perfeito para se manifestar.

A sonoridade do tango e de seu instrumento paradigmático, o *bandoneón*, costuma aparecer consolando as dores dos que sofrem. Haveria que ressaltar que esta sonoridade empaticamente angustiada é do *bandoneón dentro* do tango, porque em outros contextos não têm essas implicações. (MINA, 2007, p.211, tradução nossa).

A letra é apenas um dos lugares em que se encontram as perdas e os danos que o tango evoca. O lugar da escritura que traduz em palavras aquilo que o *bandoneón*²¹² já antes anunciava em uma poética e uma estética própria ao tango. Tanto quanto as letras, o *bandoneón* traduz o espírito trágico que se inscreve na memória do tango pelos lugares por onde se propagou sua sonoridade. Entre os anos de 1924 e 1930, as orquestras faziam a trilha sonora dos filmes mudos nos cinemas, atraindo um público mais entusiasmado com o tango do que com as próprias películas (PUJOL, 2011; SIERRA, 2010). Mais tarde, o cinema retratará o tango como tema de inúmeros filmes, como assim o fizera o sainete nos teatros.

²¹² São inúmeros os tangos em que se faz uma referência direta ou indireta ao *bandoneón*, como *Fuye*, de Homero Manzi; *Muchacho*, de Celidonio Flores; *Bandoneón arrebalero*, de Pascual Contursi; *Griseta*, de González Castillo; *Che papusa oi!*, de Enrique Cadícamo; *La Canción de Buenos Aires*, de Manuel Romero; *La última curda*, de Cátulo Castillo. No entanto, é possivelmente no diálogo com a morte proposto em *Che, bandoneón*, de Homero Manzi que essa relação adquire os ares mais sombrios. “Tem a profundidade do enfrentamento final com a morte anunciada, a busca da piedade diante de tanta dor e o encontro com o momento da verdade. Nesse encontro, igualam-se o álcool, a dor e o tango, que, neste caso, poderiam ser descritos como as três dimensões que a sabedoria popular sustenta como caminhos possíveis até a verdade, e que o poeta as faz suas”. (MINA, 2007, p.222, tradução nossa).

Acima de tudo, a gravação em discos e a difusão no rádio, inclusive com seus programas ao vivo, vão eternizar o tango e suas letras na memória de todos os portenhos que passariam então a comunicá-los às gerações seguintes pela oralidade, como confirmam os constantes relatos dos músicos e artistas da atual geração que se recordam de ouvi-lo cantado por seus pais ou avós. Os meios de comunicação como cinemas, teatros, rádios, televisão e revistas especializadas podem ter promovido um circuito por onde tango escoou em uma época em que se impunha de forma hegemônica, tornando-se o idioma comum dos portenhos para além de sua própria língua, no entanto, a matéria da memória não é feita desses meios senão das representações que eles conduzem.

As perdas e danos estão tão inscritas na cidade quanto nas letras, formando uma espécie de espelho através do qual as imagens do tango são refletidas com todas suas cores e ambiguidades. Ambiguidades que são próprias das fronteiras que, em sua função tradutória, contêm elementos entre ambos os meios que separa. A *orilla*, essa dobra entre o campo e a cidade que marca a passagem do gaúcho ao *compadrito*, da milonga ao tango. Os pátios dos *conventillos*, fronteira entre o lar e o mundo, entre a infância e a vida adulta. Duplicidades que se tensionam sobretudo ao lhes atribuir um valor semântico: o *arrabal* ou subúrbio, com sua gente simples e honesta, em oposição ao centro com suas luzes, com seus cabarés, a vida de luxúria e perdição. O bairro, espécie de versão mais localizada e nomeável do arrabalde – Boedo, Pompeya –, é o lugar de onde nunca se deveria ter saído – e do qual nunca se sai – porque se corre o risco de ao voltar não ser mais o mesmo, denotando o horror à mudança, ao movimento que altera as qualidades das substâncias e das coisas e que, inevitavelmente, conduz às perdas e à morte. No entanto, o desejo não se encontra no bairro, mas lá fora, à meia luz do apartamento da “Corrientes 348”; ou em Paris: “Montmartre és luz, és coquetéis, torre de Babel, abismo do otário, porto do esperto, vitrine dos vícios e balcão donde se troca o ouro pelas mentiras e se compra com dinheiro o falso amor”²¹³.

As fronteiras não se constituíram em impedimentos ou barreiras para que a diversidade de nacionalidades, idiomas e sotaques fosse traduzida na linguagem comum do tango. Ao contrário, pelas fronteiras efetuaram-se as comunicações e os valores foram balizados. Por um momento, Buenos Aires e o tango chegaram a coincidir em ser essa própria fronteira em que se produziu uma estética cujo traço comum foi a referência ao perdido. Admirável, sobretudo, por não se sujeitar a nenhuma força divina, nenhum apelo transcendente a deus, nem buscar

²¹³ Respectivamente: *A media luz* (1924) e *Noches de Montmartre* (1932). Ambas as letras de Carlos Lenzi. (ROMANO, 2000, p. 82-83; TODO TANGO, tradução nossa).

refúgio e conforto na religião. Ao contrário, o tango é uma estética que nasce da imanência da natureza, da horizontalidade dos pampas, nutre-se do lodo do *bajo fondo*, do sangue dos punhais, adentrando na cidade e ascendendo ao paraíso cujo reverso, o inferno, não é senão a impossibilidade de voltar. “Se lembra amigo [*hermano*]? Que tempos aqueles! [...] Vinte e cinco anos [*abriles*] que não voltarão! Vinte e cinco anos, voltar a tê-los, se quando me lembro, me ponho a chorar”.²¹⁴ Chora-se a juventude perdida²¹⁵, o amor não conquistado²¹⁶, o bairro transformado²¹⁷, a Buenos Aires distante²¹⁸, e, em um diálogo confessional, compartilha-se a perda com o *bandoneón* ou com o amigo na mesa de um café.

Uma proliferação de estabelecimentos com sentidos diversos, embora ‘familiares’, como armazéns, bodegões, *boliches*, *peringundines*, academias, bordéis e cabarés, fazem parte da memória do tango. O *bodegón*, por exemplo, é uma tradução das antigas *pulperías* e armazéns, estabelecimentos que vendiam alimentos e bebidas, e que também permitiam seu consumo local. Promoviam rinhas de galos, jogos de azar, atraindo uma vida social mais ampla que incluía a presença de gaúchos com suas *guitarras* que organizavam *payadas* e bailes entre os clientes. Atualmente, os *bodegóns* de Buenos Aires preservam a tradição do atendimento pessoal com a presença dos próprios donos, filhos ou netos de imigrantes, entre as mesas do local, servindo porções abundantes a preços generosos em meio a comidas expostas e peças antigas, flâmulas [*banderíns*] e fotos de visitantes ilustres e personalidades ligadas ao tango. No entanto, os cafés, também por permanecerem ainda muito vivos até hoje, foram por excelência o lugar de convergência de toda vida social do portenho – assim como do parisiense. Espécie de ágora grega em que se discutia de tudo e em que os mais jovens aprendiam com os mais velhos a jogar, a narrar suas aventuras e compartilhar seus dissabores

²¹⁴ *Tiempos viejos* (1926). Letra de Manuel Romero, música de Francisco Canaro. (ROMANO, 2000, p. 102-103, tradução nossa).

²¹⁵ “Adeus amigos [*muchachos*], companheiros da minha vida, turma querida daqueles tempos. Hoje me dói fazer a retirada, devo me afastar de meus bons amigos. Adeus, amigos. Já me vou e me resigno... Contra o destino ninguém pode [*nadie la talla*]... Acabaram-se para mim todas as farras, meu corpo doente não aguenta mais”. *Adiós muchachos* (1927). Letra de César Vedami, música de Julio César Sanders. (ROMANO, 2000, p. 127-128, tradução nossa).

²¹⁶ “Que vontade de chorar nesta tarde cinzenta! Em seu gotejar [*repiquetear*] a chuva fala de ti... Arrependimento de saber que por minha culpa, nunca, vida, nunca te verei”. *En esta tarde gris* (1941). Letra de José María Contursi, música de Mariano Mores. (ROMANO, 2000, p. 297-298, tradução nossa).

²¹⁷ “Aonde estará meu *arrabal*? Quem roubou minha infância? Em que canto [*rincón*], minha lua, derramará como outrora sua clara alegria? Calçadas [*veredas*] que eu pisei, *malevos* que já se foram, sob seu céu de clara madrugada [*raso trasnocha*] um pedaço de meu coração”. *Tinta roja* (1941). Letra de Cátulo Castillo, música de Sebastián Piana. (ROMANO, 2000, p. 293-294, tradução nossa).

²¹⁸ “Buenos Aires, quando distante me vi só encontrava consolo nas notas de um doce tango que chorava o *bandoneón*”. *La canción de Buenos Aires* (1933). Letra de Manuel Romero, música de Azucena Maizani e Orestes Cúfaro. (ROMANO, 2000, p. 235-236, tradução nossa).

amorosos, e a filosofar. Inicialmente “[...] de âmbito quase exclusivo para homens”, e em que “[...] as mulheres podiam frequentar, quase sempre acompanhadas por um homem, mas então se dirigiam ao setor reservado ‘para famílias’” (PENAS, 1998, p. 133, tradução nossa), o café e a confeitaria com orquestras converter-se-iam, mais tarde, nos lugares em que qualquer um podia demorar-se quanto quisesse sem ser incomodado, convertendo-se assim em verdadeiras instituições da época, “[...] celebradas principalmente pela classe média, que anos antes, teria transformado a *calle* Corrientes e seus arredores em um luminoso continuado de 24 horas.” (PUJOL, 2011, p.158, tradução nossa). Espalhados principalmente pelos bairros ao sul, pelo centro e adjacências da Corrientes, muitos desses estabelecimentos que resistem ao tempo, guardam em suas paredes as marcas de uma época em que os músicos e artistas frequentavam esses lugares e eram reconhecidos pela população. No entanto, resulta difícil precisar o quanto esses lugares guardam proximidade com aqueles descritos por José Sebastián Tallon como ambientes primitivos do tango envoltos em uma ‘atmosfera de faroeste e luxúria’ em que se misturavam prostitutas, homossexuais, músicos e dançarinos que, entre cortes e quebradas, atravessavam a madrugada até que houvesse uma detenção.

Durante os concertos bebia-se nervosamente e era coisa de macho não ter medida para fazer isso. [...] Não eram tipos que se amontoavam como bobos [*paquetes*], sentados em cadeiras, em uma jaula [*leonera*] cheia de fumaça, e de ficar ali a noite inteira olhando para cima aos músicos, passando horas encantados como crianças. [...] O tango era para eles coisa de fortes, como uma dose dupla de absinto ou uma punhalada. Os notívagos libertinos da Boca não ficavam sem ir depois dançar um tanguinho nos bordéis. (SÁBATO, 2005, p.66, tradução nossa).

Talvez entre esses ambientes e os cabarés *Armenonville*, *Imperio*, *Tambo* e *Hansen* ou mesmo o *Florida* ou *El Garrón* em Paris, a diferença estivesse apenas na sofisticação, assim como entre os cafés e as confeitarias houvesse um pouco mais de decência, desníveis que também iriam se refletir não apenas nas representações do tango, mas também na maneira de executá-lo e dançá-lo. Na memória do tango, essas diferenças encontram-se um pouco borradas, emergindo, sobretudo, os traços mais comuns de boêmia, dos recintos esfumaçados entremeados pelos odores da sedução, da soturna meia luz e da embriaguez de um tempo que escorria sem pressa. Enrique Cádimo (1975, p.116, tradução nossa) narra como escreveu desde Paris, *Anclao en París*: “Pedi um café duplo com conhaque, acendi meu enésimo cigarro turco e me pus a escrever os versos de uma única tacada, em menos de uma hora”, e de como era a vida no seio da grande cortesã ao embalo do tango.

Já de madrugada, encaminhava-me até o “Palermo”, onde Pizarro costumava atuar e no qual habitualmente nos encontrávamos com Gardel. A orquestra executava um tango lento e perigoso para os casais que dançavam fundindo-se em um abraço desavergonhado. Em uma das mesas madrugavam duas velhas cortesãs [*cocottes*] sonhando com o amor impossível do jovem dançarino [*danseur*] enquanto

esvaziavam suas taças de champanhe ou ao acender seus cigarros faziam vibrar seus braceletes enrolados em seus flácidos e desnudos braços carregados de pó de arroz. (CADÍCAMO, 1975, p.99, tradução nossa).

Os lugares das perdas e danos são também os mesmos dos sonhos e das ilusões em que os eventos não são assimilados pela memória sem absorver todo o contexto em que ocorreram. Não são códigos nem mensagens que interessam à memória, mas os textos que traduzem os aromas de perfumes misturados ao suor, olhares de soslaio obscurecidos pela fumaça e parca meia luz, gestos dissimulados congelados em imagens, vozes murmurantes entrecortadas por risos estridentes e conversas entusiasmadas abafadas pelo som da orquestra. Estética que ainda hoje pode ser parcialmente vivenciada em algumas milongas de Buenos Aires que traduzem sensações bem distintas dos bailes funks carioca e das pistas de música eletrônica ainda que, estruturalmente, os mesmos componentes de sentido estejam presentes. A diferença reside na forma de organizar esses componentes na produção de sentido de um texto que traduz uma dimensão espaciotemporal que se aloja na memória do sistema e que são dificilmente recuperáveis por meios de técnicos de comunicação. As reproduções fotográficas de Gardel, de Pichuco [Troilo], de Pugliese e Piazzolla estão fixadas nas paredes dos cafés, que eventualmente também reproduzem as gravações dos tangos de outrora na tentativa de traduzir a ambiência de outrora, como se nesse passado habitasse esses entre outros mortos. Piazzolla será uma das últimas imagens que a memória do tango vai armazenar e que será reproduzida pelas paredes dos cafés e restaurantes. Seu tango não se volta ao passado, não fala de gaúchos ou *compadritos*, aliás, pouco fala, mas busca expressar em uma nova linguagem a então contemporaneidade de Buenos Aires com uma musicalidade talvez até mais melancólica que antes. Outras imagens devem surgir, mas a nostalgia e o espírito trágico da música ainda se constituem em um traço comum ao tango até hoje.

4.8 – NOSTALGIA E METAFÍSICA

“Quero embebedar meu coração para apagar um louco amor que mais que um amor é um sofrer... Quero embebedar meu coração para depois poder brindar pelos fracassos do amor...” (ROMANO, 2000, p. 272-273, tradução nossa). Assim começa e termina a letra composta por Enrique Cadícamo do tango *Nostalgia* de 1936. No tango é assim: ou se quer voltar ou esquecer, ou como não se pode ou não se consegue esquecer, quer-se sempre voltar.

Sei que muito me quis, tanto, tanto, como eu; mas, no entanto, eu sofri muito, muito mais que você. Não sei por que te perdi, tampouco sei quando foi, mas ao teu lado deixei toda minha vida, e hoje que estás longe de mim e conseguiste esquecer, sou um passageiro de tua vida, nada mais. É tão pouco o que falta para eu partir com a morte! Já meus olhos não hão de te ver, nunca, nunca. [...] ²¹⁹

Voltar ao amor, ao bairro, aos amigos, à infância, ao sul, a Buenos Aires. Há sempre uma perda a ser reparada, um vazio a ser preenchido, uma saudade que não encontra seu tempo e lugar. A única companhia possível é a bebida, a noite, a mesa do café ou o choramigo amigo do *bandoneón*. “Esta noite minha amiga, o álcool nos embriagou. Que importa que se riam e nos chamem de mareados [dopados]! Cada qual tem suas dores e nós temos as nossas. Esta noite beberemos, porque já não nos veremos mais [...]”²²⁰. É preciso aprender a ser só, a não ser, ou então se desesperar: “Sou uma canção desesperada!... Folha enlouquecida no turbilhão!... [...] Por que me ensinaram a amar, se é sem sentido como jogar os sonhos ao mar? [...] Onde estava Deus quando partiste? Onde estava o sol que não te viu?”²²¹. Os tons dramáticos são, contudo, cinzentos, abafados por uma melancolia que se desvia do bolero e não colide com a tristeza, porque a pulsão rítmica que move esses versos é trágica, reafirmando a alegria de viver a despeito das contrariedades e da angústia de não se poder voltar. Por vezes, gaba-se a língua portuguesa pela suposta exclusividade e intraduzibilidade da palavra saudades, esquecendo-se que a nostalgia em parte a compreende e a excede na medida em que não reclama necessariamente por um objeto. Muitas vezes, a nostalgia traduz-se apenas em um estado melancólico, indefinido, de vaga tristeza e paradoxal regozijo, uma suspensão espaciotemporal que destrói o imperialismo do espírito do tempo [*Zeitgeist*] para instaurar seu regime próprio de sentido refundado na supremacia da territorialidade. “Sentir, que a vida é um sopro, que vinte anos não é nada [...] E ainda que o esquecimento que a tudo destrói tenha matado minha velha ilusão, guarda escondida uma humilde esperança que é toda fortuna de meu coração” (ROMANO, 2000, p. 265-266, tradução nossa), decreta La Pera na letra de *Volver*, eternizada por Gardel, em 1935.

Assim como Gardel, Paris, o *compadrito* e a sensualidade, o signo da nostalgia não se impõe sem conflitos na memória do tango. Alguns inclusive o acusam como sintoma de decadência e localizam sua origem no surgimento do tango-canção, em 1917, que, desde

²¹⁹ *Toda mi vida* (1940). Letra de José María Contursi, música de Aníbal Troilo. (ROMANO, 2000, p. 288-289, tradução nossa).

²²⁰ *Los mareados* (1942). Letra de Enrique Cadícamo, música de Juan Carlos Cobián. (ROMANO, 2000, p. 311-312, tradução nossa).

²²¹ *Canción desesperada* (1945). Letra e música de Enrique Santos Discípulo. (ROMANO, 2000, p. 354-355, tradução nossa).

então, teria passado a desenvolver progressivamente um repertório de canções angustiadas e lamurientas, plenas de recalques e ressentimento. A célebre frase, cuja autoria é imputada a Discépolo de que “o tango é um sentimento triste que se dança”, é contestada em muitas frentes: “Não há nada mais distante da verdade. Confunde-se concentração com tristeza, algo parecido a confundir sapatos com chapéus.” (CARRETERO, 1999, p.67, tradução nossa). Ainda que muitos não ousem, como Borges, aproximar o tango ao prazer de uma luta, discordam, contudo, da posição de Discépolo, argumentando que, embora a dança exija seriedade e concentração, não há tristeza senão alegria e prazer que se extrai desse encontro (FERRARI, 2011). O ponto de inflexão entre a alegria e a tristeza, a vivacidade e a nostalgia, coincide não apenas com o surgimento do tango-canção, como também se encontra na passagem do que se convencionou chamar de *Guardia Vieja* para a *Guardia Nueva*, em que se bifurcam os caminhos do tango entre a canção e a estruturação das orquestras típicas sem, contudo, gerar um cisma que pudesse provocar uma ruptura no sistema. As orquestras típicas vão conduzir uma evolução rítmica do tango que culminará com a vanguarda capitaneada por Piazzolla que, este sim, suscitará uma quebra de paradigma em termos musicais e até mesmo conceituais que fará despertar a fúria adormecida dos que já haviam se conformado a entender o tango a partir de uma diversidade de estilos, mas não ao ponto de ameaçar sua suposta integridade na proximidade com o jazz e com a música clássica. Curiosamente, essa ruptura do *nuevo tango* de Piazzolla é menos estrutural do que seus detratores parecem fazer crer, esquecendo-se que seria parte de um processo gradual que se colocava em marcha ao menos desde De Caro, ou mesmo antes, desde que Eduardo Arolas consagrou ao *bandoneón* um protagonismo capaz de desalojar a *guitarra* e sua herança *criolla* do cerne da sonoridade *tanguera*. No entanto, mesmo as facilidades de uma análise diacrônica que dispõe o tango em etapas, como partes de um processo evolutivo linear, revelam-se enganosas na medida em que ocultam certas discontinuidades que não encontram uma explicação lógica a partir de seu mecanismo interno de desenvolvimento, senão através da suposição de que esse *continuum* seja ilusório ou resultado de um constructo que permite estabelecer uma coerência narrativa que só é alcançada suprimindo a ambiguidade e os paradoxos dos eventos que o constituem.

O fato de que seja atribuída ao tango-canção a introdução do elemento nostálgico no tango não é aceito sem contestação. A justificativa por parte daqueles que defendem essa hipótese está assentada na consideração de que a nostalgia seria um efeito de sentido proveniente da progressiva participação do elemento imigrante, majoritariamente italiano, que teria traduzido esse sentimento aos traços melódicos do tango pela distância em que se

encontrava com relação a sua terra natal ou mesmo pela inclusão de aspectos da forma composicional de cantar contida na popular *canzonetta*. No entanto, esse argumento, que sustentaria o raciocínio lógico de estabelecer uma descontinuidade na linha evolutiva do tango que teria início com a tradição *criolla*, pode ser questionado pela própria suposição de que a nostalgia já estaria contida no canto do *payador* e na poesia gauchesca, não se constituindo, portanto, em um traço distintivo apenas do imigrante europeu.

É que possivelmente a condição marginal que acompanhou o gaúcho e a própria paisagem dos pampas, cuja natureza e vastidão têm seu reflexo no homem, possuem o mesmo componente de nostalgia que acompanhou ao gaúcho a pé, o imigrante e aos últimos homens de cor que habitaram essas terras. (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2011, p.11, tradução nossa).

Continuidade e descontinuidade são os dois polos da mesma lógica linear que procura encontrar uma relação causal nos eventos que se sucedem ao longo do tempo, ocultando as ambiguidades que reduziriam a perspectiva histórica a apenas um efeito de sentido entre outros que se pode construir a partir da estrutura rizomática e labiríntica do espaço semiótico. Isso não implica evidentemente na hipótese de que toda análise diacrônica incida no falseamento da realidade ou que esta seja uma invenção. As escolhas são ideológicas, mas não arbitrárias ou sujeitas ao gosto dos sujeitos, porquanto sejam submetidas à crítica e à vigilância epistemológica dos demais agentes que interferem na produção do texto de cultura e que lhe impõem novos vetores de sentido.

Os que acusam a nostalgia como um índice de decadência do tango, extraindo-lhe seu vigor original, sua índole marginal, são usualmente aqueles que pretendem imputar um sinal positivo ao signo do *criollo*, entendendo-o como uma representação autêntica do argentino. A positivação do signo do *criollo*, da qual Borges é um dos grandes mentores, é indiretamente endossada por Bernardo Canal Feijóo (SÁBATO, 2005, p.45, tradução nossa) quando afirma que: “[...] uma coisa é tristeza, outra é a seriedade [*gravedad*] *criolla*, atitude esta muito distinta e que em nada se opõe ao senso de humor”. O enunciado do escritor argentino aproxima os conceitos de seriedade e humor colocando-os equidistantes da tristeza, cuja relação de vizinhança, por sua vez, estaria em contiguidade com a nostalgia, libertando o *criollo* dessa condição que encerraria valores negativados como de fraqueza, medo ou mesmo covardia. Essas formulações não se encontram necessariamente explícitas nos autores que constroem o signo do *criollo*²²², mas estão subjacentes aos conceitos e aos valores que se

²²² Neste, como em outros casos, pode-se dizer que o signo do *criollo* assume a função de um texto de cultura, pois reúne em uma relação de vizinhança um conjunto de conceitos que apresenta uma coerência interna capaz de produzir uma comunicação discursiva que não se esgota no código linguístico ou mesmo na concepção

reúnem em seu entorno, formalizando um texto de cultura que encontraria no tango uma expressão estética que absorveria e atualizaria os seus traços distintivos. A nostalgia, nesse caso, não deveria ser um componente de sentido do tango na medida em que expressaria um sintoma de decadência, certo niilismo existencialista que destoaria da força primitiva que emana do campo e da natureza. Existencialismo que teria sido exportado pelos franceses no pós-guerra e que não enfrentaria dificuldades em ser traduzido para os portenhos, ao menos àqueles das classes mais altas, mais afeitos à chamada corrente evolucionista e que então se contrapunham aos *tangueros* de bairro, mais próximos ao estilo mais dançável de D'Arienzo.

A acolhida do existencialismo francês²²³ pelos portenhos teria inclusive produzido a figura do “*petitero*”, em alusão aos frequentadores do *Petit Café* no cruzamento de Santa Fe com Callao, que se vestia com uma roupa ajustada ao corpo e calças até o tornozelo, como modo de distinguir-se dos adolescentes dos bairros, adeptos do tango. “O tango reagiu: já não era uma cópia do apache francês que se via em Buenos Aires, nem do amante indomável, nem do poeta da convulsionada grande cidade: tratava-se de algo que o portenho interpretava como um produto que se havia afeminado.” (ZALCO, 2001, p.285, tradução nossa). Não era apenas contra a figura desse “exótico *petitero*” que certo tango reagia, mas contra qualquer sinal de mudança que colocassem em risco a tradição do *criollo*, as forças primitivas da terra. Em 1954, a orquestra de D'Arienzo – a mesma que devolveia o gosto pelo baile supostamente ‘roubado’ pela linhagem evolucionista que teria impresso um ritmo mais lento (e frouxo?) ao tango ao incorporar elementos mais sofisticados (e europeizados?) de composição – lançava uma canção, cantada por Alberto Echagüe, chamada *Che existencialista* em que se tornava mais uma vez explícita a tensão entre o primitivo e o civilizado:

Nesta terra que é terra de *varões* [*varones*], construída com lanças de lendários gaúchos, brotou uma porção de otários que não sei nem porque usam calças [...] Che existencialista, não te metas a artista, melhor pegar na picareta e na pá, anda e pega pesado, vagabundo [*flor de vago*], Che existencialista, melhor trocar de pista, vai até o “Paul”²²⁴ rapar teu cabelo [*anda a la Paul y pelate*], alonga seu paletó e tome

igualmente atomizada do signo, mas condensa uma série de representações sociais que excede a dimensão linear e binária da transmissão da informação.

²²³ Em anos pouco posteriores – a partir dos anos de 1960 –, mas em um contexto possivelmente muito próximo a esse, Alberto Penas (1998, p.232) associa a decadência do tango à emergência do rock e a um ambiente de jovens de classe média que usavam drogas e discutiam as teorias de estruturalistas (franceses) de “Lacan, Foucault, Blanchot, Bartres (sic), Lévi-Strauss, Marcuse”. Nesse ambiente, que incluía a ascensão do movimento hippie, é que teria sido gestado um “híbrido rock nacional” que, por força das circunstâncias políticas (ditadura militar e, posteriormente, Guerra das Malvinas), viria a ser catapultado pelos meios de comunicação de massa.

²²⁴ Nome de um *petshop*, famoso na época, onde os cachorros da elite eram cuidados. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p.20; ZALCO, 2001, p.286). Note-se o uso do nome em francês do estabelecimento.

banho²²⁵, seu otário [*che cartón*]. (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 17-18; ZALKO, 2001, p.286, tradução nossa).

Essas circunstâncias não apenas sugerem que o primitivo e o civilizado constituam-se no eixo pelo qual passam praticamente todas as representações do tango, mas evidenciam a força do logos em ordenar o sentido através de uma única lógica, de uma única dimensão spatiotemporal, de uma única cultura que se organiza enquanto uma *Bildung*. Diante dessa lógica, a *Guarda Vieja* aparece como o primitivo que evoluciona através das orquestras típicas até a vanguarda de Piazzolla; a voluptuosidade da dança dos *compadritos* é interditada, domesticada (civilizada) pela legitimação de Paris, reconciliando-se na transcendência do abraço; o *criollo* transmuta-se em dândi na figura de Gardel – essa espécie de curinga do tango que se encaixa em ambas as situações –; e a virilidade do macho é diluída em nostalgia intelectual. É através do eixo do primitivo e civilizado que se articulam não apenas muitas representações do tango, mas onde invariavelmente adquirem valores que obviamente não estão estabelecidos aprioristicamente, mas dependem das combinações, ou das relações de vizinhança entre conceitos que são produzidos dentro do sistema, e que se consolidam efetivamente como signos, ou mais propriamente, como textos de cultura na medida em que expressam o sentido produzido através de relações sociais.

A nostalgia é um sentimento que expressa bem o deslizamento spatiotemporal a que estão sujeitos os signos e os estratos semióticos do tango. O constante sintoma de deslocamento, de encontrar-se fora de seu tempo e lugar, pressupõe a certeza de que houve um tempo e um lugar – ou que até mesmo ainda há ou haverá esse lugar – a que sempre se quer retornar. Nesse sentido, a nostalgia frequentemente remete à territorialidade, esse espaço um tanto disforme que conduz à imagem de uma cidade invisível, de uma cidade análoga, que não invariavelmente se mostra anacrônica porque nunca corresponde ao que dela imaginamos. A cidade é sempre anacrônica porque, diversamente do tempo, sempre se pode retornar ao lugar, assim como se pode sempre descobrir um lugar, ainda que desse encontro surja um descompasso, um gosto amargo do futuro. “A imagem que temos da cidade é sempre um tanto anacrônica. O café degenerou em bar, o átrio que nos deixava entrever os pátios e a parreira agora é um corredor escuro com um elevador no fundo”, lamenta-se Borges (1974, p. 1029, tradução nossa), inconformado com as mudanças que sugerem um destino pior daquele dantes experienciado. “Bairro de tango, lua e mistério, ruas distantes, como estarão! Velhos amigos

²²⁵ Alusão ao fato de que esses ‘tipos’ teriam aversão ao banho e andariam com o cabelo longo e despenteado.

que hoje nem me lembro, que terão feito! Onde estarão!”²²⁶. “Sul, muralha [*paredón*] e depois... Sul, uma luz de armazém... Já nunca me verás como me viste, recostado na vitrine [*vidreira*] e te esperando. [...] Nostalgias das coisas que se passaram, poeira que a vida levou. Desconsolo dos bairros que se modificaram e amargura do sonho que morreu.”²²⁷

Homero Manzi, um dos mais profícuos e memoráveis letristas de tango, e que escreveu estes entre tantos outros versos que evocam um sentimento nostálgico e melancólico, teria se perguntado, ainda em 1936, anos antes de ter escrito esses poemas: “O tango de hoje, o que deveria traduzir?”, e ensaia uma resposta ao dizer que a música de Buenos Aires é “a voz da nostalgia daquilo que se perde” e que “só se pode chorar em dois por quatro”. E ainda teria intuído que os tangos que irão perdurar serão aqueles que “[...] resumem a dor do portenho diante do contraste entre ontem e hoje, os que nos reconciliam com todos os rincões e todos os costumes desaparecidos, os que tenham este veio filosófico e sentimental herdado dos *payadores* patriotas [...]” (FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 66-67, tradução nossa).

O relato de Manzi descreve um itinerário até certo ponto surpreendente ao clamar um sentimento nostálgico pelo *payador* como se buscasse reconciliar-se com um passado que o próprio tango que ele dá voz não tivesse dele se desviado ao se estruturar em torno das orquestras típicas e da canção, abdicando da *guitarra* e da figura folgazã do *compadrito* como representação urbana que se tornava então ultrapassada ao contexto dos já agora filhos de imigrantes europeus. O gaúcho já tinha abandonado seu cavalo e entrado na cidade que então já dispunha de *colectivos* e metrô, e as desavenças e brigas entre os *niños bien* e as patotas de bairro já tinham substituído os duelos entre *compadritos* para que as representações que o tango agora pudesse produzir ainda fizessem referência a esse passado rural. Embora mais eclético em seu repertório, o igualmente profícuo poeta Enrique Cadícamo também não se furtará a fazer da nostalgia de um passado perdido o tema de seu exílio voluntário em Paris. Em *Anclao en París*, Cadícamo evoca Buenos Aires na segunda pessoa, como se fosse sua interlocutora: “[...] estou, Buenos Aires, ‘ancorado em Paris’”. Vivendo na boêmia e sem dinheiro, ele “contempla a neve que cai suavemente de sua janela que dá para o bulevar” em que “as luzes avermelhadas, de tonalidades mórbidas, parecem pupilas de estranho olhar”²²⁸.

²²⁶ *Barrio de tango* (1942). Letra de Homero Manzi, música de Aníbal Troilo. (ROMANO, 2000, p. 318-319, tradução nossa).

²²⁷ *Sur* (1948). Letra de Homero Manzi, música de Aníbal Troilo. (ROMANO, 2000, p. 381-382, tradução nossa).

²²⁸ *Anclao en París* (1931). Letra de Enrique Cadícamo, música de Guillermo Barbieri. Segue parte da letra na citação abaixo.

Longínqua Buenos Aires, que linda hás de estar! Já se vão dez anos desde que me viste zarpar. Aqui neste Montmartre, recanto [*fobourg*] sentimental, eu sinto que a lembrança me crava seu punhal, Como terá mudado sua *calle* Corrientes, Suipacha, Esmeralda, tu mesmo *arrabal*! Alguém me disse que estás florescente, e um jogo de ruas se dá em diagonal, Não sabe que vontade que tenho em te ver! Aqui, estou quebrado, sem grana e sem fé... Quem sabe uma noite a morte me leve e, tchau Buenos Aires, não volte a te ver! (ROMANO, 2000, p. 227-228, tradução nossa).

Escrita em 1931, *Anclao en París* antecipa de certo modo o tema da nostalgia que será recorrente nos tangos desta e da década seguinte. Mesmo nas letras que não tratam diretamente desse assunto, o sentimento de perda estará presente em alguma medida como um componente de sentido que fará do tango algo anacrônico mesmo em seu próprio tempo. Mais uma vez, é preciso ressaltar que, justamente por demarcar um período em que a Argentina atravessa uma época de prosperidade econômica, poder-se-ia esperar que o tango, como um fator de coesão social, traduzisse esse momento em alegria e exaltação ou, ao menos, em alguma forma de expressão mais entusiasmada, no entanto, mergulha em uma nostalgia de tons metafísicos que em nada condiz ao estereótipo de uma latinidade que preferencialmente evoca o dia, as cores quentes e a extroversão para saudar a vida.

Em 1956, Cátulo Castillo escreveria em tons trágicos que “a vida é uma ferida absurda”, e que “tudo é tão fugaz que é uma bebedeira, nada mais, minha confissão”. Em um diálogo com o lamuriento *bandoneón*, seu confidente, o narrador evoca-o – ou a si próprio – a contar sua condena, a revelar o seu fracasso e encontra na bebida não a possibilidade de esquecimento, mas a chance de lucidez. “Não vês que venho de um país esquecido [*está de olvido*], sempre cinza, por causa do álcool [*tras el alcohol*]? E que nunca voltará”. *La última curda*²²⁹ decreta o fim de uma era e retoma esse sintoma de decadência que *Cuesta abajo*²³⁰ já havia proclamado em 1934 através da voz de Gardel, em que o protagonista “arrastava por esse mundo a vergonha de ter sido e a dor de já não ser”. E que se fora fraco e cego ao ponto de não perceber que o amor que a vida então lhe apresentara era “como um sol de primavera”, então só lhe restava agora, decair, pois as ilusões passadas já não se podiam mais reviver.

A despeito do ritmo mais entusiasmado das milongas e das românticas valsas que também tinham vez no repertório das orquestras, a nostalgia ganhou uma voz nas letras do tango-canção que não poderia ser mais abafada pelo sotaque *criollo* das *guitarras*, pelas letras mais politizadas ou debochadas, nem pela aura de marginalidade no uso do lunfardo. O preto

²²⁹ *La última curda* (1956). Letra de Cátulo Castillo, música de Aníbal Troilo. (ROMANO, 2000, p. 417-418, tradução nossa).

²³⁰ *Cuesta abajo* (1933). Letra de Alfredo Le Pera, música de Carlos Gardel. (ROMANO, 2000, p. 253-254, tradução nossa).

já deveria se impor como cor do tango, nos trajes clássicos dos músicos de tango e nas camisas dos *tangueros*, nas prerrogativas da noite, nos tragos, nos cigarros e nas mesas dos cafés. Cafés que Discépolo já mirava do lado de fora desde a infância e que viriam a ser “a escola de todas as coisas” e em que “na mescla milagrosa de sabichões e suicidas”, ele aprendera “filosofia... dados... jogos... e a poesia cruel de não pensar mais em” si. Nos cafés, Discépolo conseguiu “um punhado de amigos” que “são os mesmos que alentam” suas horas e sobre as suas “mesas que nunca perguntam”, chorou “uma tarde o primeiro desengano”, conseguiu superar, mas nelas também bebeu seus anos e o viram entregar-se sem lutar. *Cafetín de Buenos Aires*²³¹, escrita em 1948 por Discépolo – o mesmo que teria dito que o tango que é uma música triste que se dança; que a vida sempre foi e será uma porcaria, já que ignorantes, sábios e ladrões equivalem-se –, não falava apenas da nostalgia de um passado que existiu, mas também daquele que nunca existiu e de que em nenhum futuro há de existir, acentuando o lado mais obscuro da vida e seu caráter metafísico. A nostalgia não se reduz simplesmente às saudades de algo ou alguém, mas conduz a um estado melancólico que não se conforma com a finitude e a distância que a existência apresenta e que apenas podem ser redimidos através de uma atitude estética, da afirmação de uma postura trágica diante da vida a despeito de suas limitações éticas e espaciotemporais.

Sábato (2005, p.27, tradução nossa) considera que esses autores de tango “fazem metafísica sem que o saibam” e que apenas um complexo de inferioridade dos argentinos explicaria a tendência em desvalorizar toda literatura com este acento como estrangeira a “nossa” [argentina] realidade e somente como sinal de “decadência europeia”, não entendendo que a metafísica não se encontra apenas “nos tratados de professores alemães”, mas, sobretudo, como dizia Nietzsche, “[...] no meio das ruas, nas atribulações do pequeno homem de carne e osso”. Observador dessa polêmica, Hosokawa (PELINSKI, 2000, p.348, tradução nossa) constata que “Irritados pela ‘má interpretação’ do tango fora do país, os intelectuais argentinos sempre acentuam seu caráter metafísico e espiritual profundamente enraizado na vida cotidiana rio-platense”. E prossegue, concluindo que, para esses intelectuais, “A distinção entre tango autêntico e degradado é absolutamente clara: o tango ou é argentino ou não é tango”. Obviamente, esta posição não se constitui em privilégio de intelectuais senão dos músicos. O pianista Julián Peralta (TAL, 2010f, vídeo, tradução nossa), uma das referências da cena musical contemporânea, conta que em Amsterdam chegou a

²³¹ *Cafetín de Buenos Aires* (1948). Letra de Enrique Santos Discépolo, música de Mariano Mores. (ROMANO, 2000, p. 376-377, tradução nossa).

ouvir de um holandês como deveria ser o tango (a partir de então), como se quisesse lhe ensinar como fazê-lo, e que, num determinado momento, perdeu a paciência e disse: escuta, “*o tango sou eu!*”.

É justamente esse aspecto territorializado do tango que vai impossibilitar que o nomadismo contribua com uma significativa modelização de sua linguagem. Excetuando-se Paris, as jornadas do tango pelo Japão, Finlândia e por países escandinavos, caracterizam-se antes por uma receptividade ao seu ritmo e por uma eventual afinidade com os traços nostálgicos que conduz, do que pela constatação de que o sistema-tango tenha absorvido os elementos estrangeiros dessas culturas. A recepção nesses países pode ter gerado semioses na relação do tango com esses mesmos respectivos contextos, mas não no sistema mais amplo do tango que se manteve e mantém territorializado a despeito dessas eventuais e pontuais modelizações, diversamente do que se sucedera com Paris, cuja passagem do tango representou um embate e uma ameaça a seu aspecto territorializado²³², mas também, e por repetidas vezes, sua possibilidade de universalização²³³. Da experiência nômade do tango, apenas Paris merece um capítulo a parte na memória do tango.

O caráter metafísico do tango é sempre sublinhado quando se pretende entendê-lo para além da simples interação entre os sistemas de signos da música e da dança, ou seja, dos elementos mais formais que lhe imprimem um ritmo próprio, colocando-se como um componente adicional que não pode ser copiado ou compreendido fora de seu contexto de produção e até mesmo de execução por justamente não estar codificado enquanto linguagem. Os *yeites*, ou truques no modo de tocar tango, que não estariam codificados na escritura musical e que somente poderiam ser absorvidos na necessária proximidade da oralidade e do convívio cotidiano, assim como a dimensão trágica contida na expressividade dos músicos de tango, são aspectos que excedem ao texto musical e que irremediavelmente são localizados na territorialidade dos sotaques que conferem um traço distintivo contido nesse deslizamento do sentido. Constatação semelhante ocorre na dança, cuja seriedade reivindicada exige uma

²³² Esse aspecto territorializado teria sido posto a prova pela vontade antropofágica dos franceses em se apropriar da linguagem do tango ao ponto de negar sua genealogia e fundar uma nova ontologia, como se pode observar pela conferência de Jean Richepin, em 1913, na sessão anual das cinco Academias do Instituto de França, quando justamente o acadêmico propôs uma metafísica, senão, ao menos, uma matemática do tango. (BROEDERS, 2008, p.85; GASÍÓ, 1999, p.60).

²³³ Paris fora o epicentro da difusão internacional do tango desde a década de 1910 e assim prosseguiu, com momentos de maior ou menor expressão até a segunda guerra mundial, enquanto os músicos e artistas argentinos por lá aportavam. Para mencionar apenas dois momentos, nos anos do pós-guerra, teria sido a partir do encontro de Astor Piazzolla com Nadia Boulanger que o *nuevo* tango ganharia seus primeiros contornos, e que, em 1983, o tango ‘renasceria das cinzas’ a partir do sucesso do espetáculo *Tango Argentino*.

postura do dançarino que não se encontra na mera cópia dos passos e figuras, nem dos trejeitos nas improvisações, mas na transcendência do abraço que os projeta em um terceiro, além da imanência dos próprios corpos. Como consequência, a poética do tango vai traduzir em versos esse excesso que não cabe na codificação da linguagem senão em um texto mais amplo de cultura capaz de absorver os traços distintivos desse homem atormentado que não consegue admitir as vicissitudes do tempo que a tudo transforma e que, em última instância, há de encontrar na morte sua redenção. “Morrerei em Buenos Aires, será de madrugada, que é a hora em que morrem os que sabem morrer. [...] chegará *tangamente* minha morte enamorada, eu estarei morto, em ponto, quando chegar às seis”²³⁴.

Cria-se em torno do tango, uma poética nostálgica com traços metafísicos que vão dar uma voz a Buenos Aires e uma forma de comunicação aos argentinos que se projeta além da sua maneira de caminhar. Mesmo quando Piazzolla procura esquecer as letras e as canções, e o anacronismo das representações dos gaúchos, dos duelos de facas, dos *farolitos* e dos arrabaldes, trazendo o tango das *orillas* para o centro, para Callao e Santa Fe, fazendo uma música mais urbana e contemporânea, ele não deixa de produzir também uma mitologia povoada por anjos e diabos, carregada de climas e sugestões em que o faroeste das ruas empoeiradas do bairro sul encontra-se com gângsteres mafiosos sicilianos caminhando lenta e sinistramente a zero hora entre as luzes dos automóveis e os luminosos de uma Corrientes que nunca dorme²³⁵. Mesmo o uso do humor e a estética mais corrosiva nas apresentações da *Fernández Fierro*, que abusa do jogo de luzes e do gelo seco, não deixa de entrever o vermelho do sangue que escorre das cores do tango pelas ruas da atual Almagro²³⁶. Nem a agressividade da fileira de quatro *bandoneones*, tocados com excessiva energia pelos jovens músicos, nem os cabelos longos, nem a substituição do emblemático traje negro por jeans e camiseta, nem as performáticas e irreverentes apresentações do vocalista Chino Laborde conseguem borrar o lado escuro e sombrio do tango. E sequer é isso o que pretendem: Santiago Bottiroli, da *Fernández Fierro*, assim o confirma: “Nos interessa a temática da

²³⁴ *Balada para mi muerte* (1968). Letra de Horacio Ferrer, música de Astor Piazzolla. (TODO TANGO, tradução nossa).

²³⁵ Alusões a certas composições de Astor Piazzolla em que os títulos e/ou a construção musical fazem alusões diretas e/ou propiciam uma ambiência sonora que remete às imagens referidas, como seria o caso de: *Introducción al angel*; *Milonga del angel*; *Muerte del angel*; *Tango del angel*; *Vayamos al diablo*; *Romance del diablo*; *La Camorra*; *Tres minutos con la realidad*; *Buenos Aires hora cero*; entre outras.

²³⁶ Referência às habituais apresentações da *Orquesta Típica Fernández Fierro* em seu espaço próprio o *Clube Atlético Fernández Fierro* (CAFF), no bairro de Almagro, em Buenos Aires.

tragédia na existência, coisa que sempre abordou o tango, os mais importantes o têm.” (GASIÓ, 2011a, p. 3980, tradução nossa).

O que busca certa linhagem do tango atual é uma pulsão rítmica mais aguerrida e o deslocamento da temática edulcorada de versões mais românticas por uma letra mais politizada ou mordaz, o que respectivamente já teria ocorrido com *La Yumba* de Pugliese e com *Cambalache* de Discépolo. Mariano González Calo²³⁷, *bandoneonista* da *Astillero* também confirma essa vocação trágica ao associar a síncope com a angústia pela falta de algo e o assentimento da inexorável finitude com a estrutura composicional do tango que apresenta necessariamente um fim, diversamente de um Mozart, ou mesmo do jazz, em que o desenvolvimento pode ser infinito.

Ainda que diversas e conflituosas, as representações que compõem a memória do tango são estabilizadas para que se mantenha certa homogeneidade, preservando a integridade do sistema. Apesar de contestada em certas frentes, tanto a nostalgia como a melancolia pode ser positivada. Em seu elogio da melancolia, o intelectual Scalabrini Ortiz pergunta-se qual a razão para alegrar-se se se quer ser triste “Quem disse que os povos alegres são mais felizes? A alegria não é sinônimo de felicidade nem de bem-estar. É, ao contrário, uma válvula de escape.” (SÁBATO, 2005, p.44, tradução nossa). Os conceitos que são alinhados em uma relação de vizinhança para produzir o sentido de um enunciado são por vezes tão surpreendentes que provocam um estranhamento que faz com que se interprete um sistema de cultura a partir de uma perspectiva inusitada, distinta daquela que a força do hábito faz crer como universal. A felicidade aqui aparece mais próxima da tristeza do que da alegria, constituindo-se em um valor cultural e expressão da territorialidade do rio-platense. Não é propriamente tristeza, talvez mais uma melancolia. Uma nostalgia não necessariamente por um tempo que passou ou de um lugar que se transformou, mas um ambíguo sentimento de desencanto com a brevidade e a insensatez da própria existência em que o tango emerge como afirmação trágica da vida²³⁸. Na medida em que o contexto social torna-se progressivamente hedonista, que a alegria é diagnosticada como um sintoma evidente de saúde e a felicidade confundida com a possibilidade indiscriminada de consumo, o tango assume um caráter assustadoramente anacrônico e revolucionário. É a antítese dos valores contemporâneos que tendem a estimular o gosto pelo veloz e imediato, no entanto, por essa mesma razão, o tango

²³⁷ Considerações extraídas de entrevista concedida em agosto de 2013 na cidade de Buenos Aires.

²³⁸ “A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é *pessimista* por essência. A existência é por si só algo muito horrível, o ser humano, algo muito insensato.” (NIETZSCHE, 2011, p.240, tradução nossa).

oferece a possibilidade de atuar como um estrangeiro aos demais sistemas e contextos culturais, provocando um estranhamento pelo seu grau de intraduzibilidade que pode se reverter em semioses ao introduzir novos sentidos de expressão estética. Diante dessa perspectiva, o tango adquire um aspecto intempestivo e extemporâneo. É uma estética pela qual se pode fazer uma crítica dos valores culturais vigentes, não por estar fora de seu tempo, mas por se colocar de modo diverso em seu tempo.

5. CONCLUSÕES

A partir de uma interpretação do sistema de comunicação e cultura que Lótmán apresenta com o conceito de semiosfera, foram formuladas algumas hipóteses teóricas de modo a possibilitar que a operacionalidade de conceitos como o de *estrangeiro*, *fronteira*, *memória* e *espaço semiótico* pudesse ser examinada ao longo do processo de construção do tango como objeto empírico, constituindo-se num dos objetivos desta pesquisa. Uma dessas hipóteses apontava para a necessidade de trabalhar com três variáveis no provimento das diretrizes básicas para o entendimento do processo comunicacional e para a avaliação e qualificação do espaço semiótico: abundância, economia e diversidade. Procedimento que privilegiou a diversidade como critério de distinção por se aproximar da situação ideal de manutenção e de desenvolvimento sustentável do sistema ao permitir um número maior de interações e semioses, inibindo o risco de redundância e de homogeneização. Essa hipótese avançou na proposição de que a diversidade resulte de um frágil equilíbrio entre as tendências de forças contrárias representadas pela abundância e economia, colocando-a como variável dependente das demais na dinâmica do mecanismo semiótico da comunicação e dos sistemas culturais. Outra hipótese teórica fundamental tratava da questão da inferência da geopolítica na produção da territorialidade e da consequente decisão metodológica de trabalhar a pesquisa na perspectiva da admissão de uma dupla matriz espaciotemporal, permitindo inclusive que o aspecto anacrônico do tango viesse a ser destacado e absorvido na mesma manobra epistemológica. Essas duas hipóteses principais, somadas aos pressupostos teóricos de Lótmán, sustentam a presente investigação teórica, atravessando a análise do mecanismo semiótico do sistema de cultura do tango nas diversas instâncias metodológicas da pesquisa. Primeiramente, será apresentada uma síntese da estruturação do trabalho em torno de uma investigação ontológica do espaço semiótico do tango, para, em seguida, detalhar mais especificamente os resultados obtidos na aplicação dessas duas principais hipóteses teóricas no processo de investigação empírica.

A estruturação do corpo da pesquisa a partir de três capítulos: *bandoneón*, ritmo e memória, propunha uma investigação ontológica com o objetivo de verificar em que se constitui o espaço semiótico do tango a partir de um referencial teórico que se pretende modelar nas análises dos fenômenos comunicacionais que levem em consideração a dinâmica

da cultura na produção de sentido da linguagem. Essa decisão metodológica, contudo, não foi arbitrária. Partiu-se do pressuposto de que a música deveria assumir uma centralidade na composição desse espaço semiótico e que o *bandoneón*, por aglutinar o traço diferencial sonoro e estruturar o ritmo que envolve a dança e a canção, mereceria ocupar um lugar de destaque nesse sistema. Durante o processo de observação, descobre-se que o *bandoneón* guarda o paradoxo do estrangeiro: o de ser um elemento inicialmente imprevisível que se torna próprio ao sistema, acentuando o caráter delimitado de sua fronteira.

A despeito desse caráter tipificador que imprime o *bandoneón* no espaço semiótico do tango, o ritmo assume uma função primordial no sistema por se constituir no elo que favorece a interação e o respectivo processo tradutório entre os sistemas semióticos da música, da dança e da canção. Na análise da estrutura rítmica, observa-se então que “o principal eixo de discussão em que se move a evolução do tango situa-se na polarização entre a música e a dança como forças motrizes desse processo”. Ainda que haja interdependência entre esses sistemas, a busca pelo protagonismo ontológico na constituição do tango permitiu um exame mais acurado das condições de possibilidade de autonomia da linguagem. Nesse caso, quando a pesquisa deteve-se em uma abordagem mais estrutural da linguagem da dança em suas relações funcionais, notou-se que sua análise não poderia estar restrita a sua linguagem, mas à dimensão mais ampla do texto de cultura em que se organizam e hierarquizam os estratos semióticos a partir de uma série de representações sociais que são produzidas pelo contexto em que se insere a própria dança. Não se trata, contudo, de dilatar o campo de análise para que mais elementos semióticos sejam observáveis e passíveis de interpretação com o intuito de apenas enriquecer a pesquisa com uma carga adicional de informação, mas da suposição de que essas representações produzidas pelo contexto social incidam sobre a própria estrutura do sistema, afetando o desempenho de seu mecanismo. Fato amplamente constatável na dança que, estruturada na função condutor-conduzido, veio a se tornar anacrônica, servindo como indício significativo de que, na passagem de um meio a outro, de um contexto a outro, o desenvolvimento e inclusive a sobrevivência de sua linguagem viesse a ser comprometido.

Mesmo no caso do sistema da música que, como nenhum outro, aspira uma autonomia de sua linguagem, pode-se igualmente notar que sua ‘vocação’ por uma expressividade trágica conduz a uma marca territorial, não permitindo, portanto, separar sua escritura de sua forma interpretativa na proposição de uma linguagem rítmica. Além do mais, é através do ritmo que o signo do negro, do *criollo* e do imigrante, integra-se ao sistema-tango, possibilitando-o agregar uma densidade propriamente semiótica ao introduzir seus respectivos textos de

cultura que vão inspirar as letras das canções e promover uma série de representações povoando a memória com lugares e sentimentos. Chega-se então à conclusão que não é o *bandoneón*, nem sequer o ritmo, que ‘definem’ o tango, mas é, sobretudo, a memória que é capaz de assegurar um caráter ontológico ao sistema, porquanto conserve um conjunto de representações que qualificam semioticamente o tango, inclusive em termos rítmicos. Não obstante o fato de desenvolver um programa conservador que regula a função tradutória da fronteira, a memória não se constitui em uma estrutura estável nem homogênea. Ainda que a memória angarie as forças ideológicas, que tendem sempre ao controle das fronteiras e à estabilização do sistema, a heterogeneidade dos textos que armazena invariavelmente implica relações conflituosas tanto no eixo sincrônico como diacrônico de análise de modo que, em determinado momento, rompendo-se a disposição à inércia, possam levar o sistema a uma nova hierarquização de seus estratos semióticos. Em última instância, é a memória que responde à pergunta ‘*o que é tango?*’, ainda que para isso tenha várias respostas. Fato que não deve ser confundido com subjetivismo, senão entendido na perspectiva da mobilidade semântica que exige que as análises e interpretações sejam produzidas a partir da observação da lógica interna de sentido do sistema, o que não inviabiliza a proposição de uma dupla matriz espacial nesse processo uma vez que o próprio sistema tende a considerá-la no processo de organização e hierarquização de seus estratos semióticos.

Nesse processo de investigação ontológica, torna-se, portanto, essencial desvendar com maior acuidade os mecanismos de atuação e regulação do sistema-tango. Em seguida, serão apresentados os resultados mais significativos dessa pesquisa. Como muitas dessas considerações foram surgindo no tecer da própria argumentação do texto, não caberia aqui retomá-las individualmente senão esboçar uma síntese dos principais eixos de articulação das proposições teóricas e da inserção do espaço semiótico nesse quadro.

A proposição da comunicação como um processo de tradução semiótica mostrou-se eficaz como dispositivo epistemológico capaz de operar a produção de sentido que ocorre na passagem do signo de um meio a outro. Nesses termos, a comunicação passa necessariamente a ser compreendida como um processo de recodificação que não se restringe ao esquema binário da codificação-decodificação, exigindo do observador um conhecimento prévio dos respectivos contextos ou dos meios através dos quais flui a informação, que passa então a ser percebida não apenas como um conjunto organizado de signos sob a forma de linguagem, mas como um conjunto de textos de cultura que abrange a dinâmica de diversos sistemas

semióticos inseridos em uma determinada dimensão espaciotemporal. A verificação da funcionalidade desse dispositivo epistemológico encontra-se presente ao longo de toda pesquisa, sobretudo onde ocorrem os processos mais dinâmicos do mecanismo semiótico do sistema de cultura, como no capítulo em que se analisa o *bandoneón* em seu processo explosivo, em seus traços diferenciais e em sua capacidade tradutora. Essa capacidade tradutora que o *bandoneón* opera no espaço semiótico do tango torna-se exemplar na medida em que funda uma espécie de memória auditiva através da qual sua sonoridade passa a estabelecer um padrão rítmico que norteará a estruturação e a evolução das orquestras típicas, contribuindo decisivamente para que o sistema adquira um caráter delimitado, mas que também introduza um repertório de imagens associadas a sentimentos como os da nostalgia e da melancolia, e formule uma série de representações conflitantes em torno do eixo imanente do profano e transcendente do sagrado, ultrapassando os limites estritos da linguagem musical ao gerar um amálgama entre sonoridade e expressividade artística através da qual agrega qualidades semióticas tácteis e visuais.

De fato, ao longo desse primeiro capítulo, foi possível observar os principais efeitos do processo tradutório na formatação do espaço semiótico do tango, como o caráter explosivo decorrente do fator de imprevisibilidade que significou a introdução e a posterior centralidade que o *bandoneón* adquiriu no escopo de instrumentos do tango, gerando novas informações e sentidos ao sistema que também acabaram por lhe imprimir um aspecto delimitado, acentuando a fronteira entre o próprio e o estrangeiro. Apesar da correlação entre esses eventos, é preciso sublinhar que não há nenhuma relação causal entre os mesmos, ou seja, o estabelecimento de um caráter delimitado a um sistema cultural não decorre necessariamente de um ‘fator explosivo’, mas pode também ser resultado de um processo continuado, mais vagaroso e não abrupto, como aliás já vinha ocorrendo no espaço semiótico do tango antes da entrada do *bandoneón*, e que logo passa a suceder quando o instrumento assume uma centralidade, inibindo inclusive certos processos tradutórios e mudanças. Fato constatável até o momento, ao menos no que diz respeito à sonoridade do tango que se mantém alinhada à memória do sistema como um padrão ao qual é difícil subverter.

Em contraposição ao processo explosivo, os graduais puderam ser observados com maior frequência no capítulo sobre o ritmo como máquina comunicacional *tanguera* na medida em que a disposição histórica dos eventos favoreceu ao eixo diacrônico de análise em que os processos de tradução apresentam relações mais causais e previsíveis, e formas mais lentas e continuadas na evolução da linguagem do tango. De todo modo, não se pode afirmar

categoricamente que um determinado processo tradutório seja ou não explosivo sem uma prévia análise do seu contexto que, ainda assim, não se encontra imune a um processo interpretativo. A renovação da linguagem que Piazzolla introduziu no tango tanto pode ser encarada tanto como um processo explosivo como gradual. Sem dúvida, a vanguarda que ele como Rovira capitanearam transformou o sentido da linguagem musical que replicou em outros estratos semióticos, trazendo informações novas ao sistema. No entanto, se considerada a imprevisibilidade como um dos critérios que antecipam o processo explosivo, não se pode categoricamente afirmar que uma evolução gradual da linguagem já não estivesse em curso desde o final da *Guardia Vieja* de modo que fosse desembocar em um *nuevo tango*, mesmo que este tenha dado um salto qualitativo dentro de uma suposta mesma linhagem. Por outro lado, a intraduzibilidade, que consiste no outro critério de definição do processo explosivo, consistiu, sem dúvida, em uma marca dessa nova linguagem na medida em que possibilitou que a contrassenha: ‘*isso não é tango!*’ fosse acionada com veemência na ocasião.

Torna-se necessário aqui expandir a análise desse fenômeno considerando as funções que o estrangeiro e a memória assumem no mecanismo semiótico dos sistemas de cultura. Pode-se dizer que o risco da intraduzibilidade do estrangeiro aumenta na medida em que se assentam padrões na memória. Como já fora mencionado anteriormente, quando o *bandoneón* adentra no espaço semiótico do tango, este possuía aquilo que se poderia chamar de uma ‘memória embrionária’ que não teria suscitado ainda uma resistência suficientemente significativa ao ponto de provocar um cisma no sistema ao se deparar com situações de mudança de linguagem como teria ocorrido com o *nuevo tango* de Piazzolla. O maior obstáculo epistemológico que se apresentava então era o de entender como o sistema-tango não se viu obrigado a fazer uma escolha entre a linguagem de um tango *criollo*, estruturado em torno da *guitarra*, e a linguagem que então se estruturava em torno do *bandoneón* e das orquestras típicas, tendo antes se bifurcado em dois estilos e permitido inclusive cultivar certa diversidade. Além da incipiência da memória, a hipótese complementar aventada teria sido a de que essa escolha não fora feita porque a figura mítica e ambígua de Gardel, que abraçava tanto o signo do *criollo* como do imigrante, tanto as fantasias mais puras e ingênuas do arrabalde como dos sofisticados cabarés europeus, teria consentido ao sistema entender que não se tratava de uma oposição entre dois universos, mas de uma continuidade apaziguadora, conseguindo evitar um embate direto entre as duas linguagens. Hipótese que permitiu continuar sustentando a tese de que a memória desenvolve um programa conservador de conduta que tende a considerar estrangeiro qualquer código, signo ou texto que venha a

ameaçar a organização interna do sistema que, no caso do *nuevo tango*, deparou-se não apenas com uma mudança da linguagem musical, mas com um volume de informações novas que colocavam em risco um conjunto de representações já sedimentadas.

A manifestação desse programa conservador da memória já poderia ser observada antes mesmo que as orquestras típicas tivessem se estruturado em torno do *bandoneón*, mas foi sobretudo a partir desse momento que o enunciado: ‘*isso não é tango!*’ passou a ser ouvido com mais frequência. Mais uma vez, é preciso reiterar que esse papel conservador da memória, que tende a ser econômico em suas escolhas, não conduz necessariamente o sistema à homogeneização, mas, ao contrário, permite também que se aumente a seletividade das fronteiras, possibilitando uma maior diversidade. Trata-se de um duplo paradoxo no sistema. Primeiramente, conforme pontuado ainda na introdução, há um paradoxo que consiste no risco da homogeneidade não provir unicamente da hipótese de que a memória cumpra essa função econômica, mas também “como resultado da comunicação excessiva de um sistema que se expande na exata medida em que a permeabilidade da fronteira mostra-se menos seletiva, seja pelo aumento da velocidade ou da frequência em que se realizam os processos de tradução de semiótica”. No entanto, há outro paradoxo na suposição que a função econômica da memória possa levar à diversidade na medida em que exprime seletividade da fronteira.

Que se observe a evolução da linguagem do tango da *Guardia Vieja* até o advento da *Vanguardia*. A partir da *Guardia Nueva*, há um verdadeiro incremento no número de orquestras que implicava certa diversidade de estilos e que, neste caso, ainda permitia relacionar a abundância com a diversidade. No entanto, em determinado momento, que justamente antecede ao *nuevo tango* de Piazzolla, nota-se um esgotamento da linguagem do tango ao qual não pode ser imputada como causa a escassez de orquestras que então ainda proliferavam, senão uma incapacidade crônica do sistema em absorver o novo, o estrangeiro. Caso se fixe a análise estritamente no desenvolvimento da linguagem, o que se poderia auferir é que o sistema passou a apresentar redundância pela tendência a operar como um ‘sistema fechado’ que não mais se comunicava com seu contexto externo – enquanto este alimentava outros sistemas como o rock e o pop. Nesse caso, sem dúvida, o programa conservador da memória conduzia o sistema a certa homogeneização: os padrões do que deveria ser o tango em termos de linguagem musical, de dança e das letras, apesar da diversidade de estilos, estavam bem estabelecidos e não apresentavam sinais de evolução senão de estagnação. Diversamente dos primeiros anos do século XX, quando ainda se podia ter dúvidas quanto ao

que era o tango em termos musicais e de dança, nos anos de 1950, a memória já se encontrava totalmente estruturada em torno de qual deveria ser a sonoridade, o padrão rítmico e um conjunto de representações do sistema. O contraste dessa memória consolidada com a carga de informações novas que significava o *nuevo tango* somente poderia resultar explosivo. No entanto, na medida em que a intraduzibilidade acentua-se, aumentam também as chances de que, uma vez vencida essa oposição, haja um ganho qualitativo ao sistema como efetivamente se observa com a introdução da linguagem do *nuevo tango*.

A função do programa conservador da memória não deve ser entendida apenas como inibidora de semioses, mas como motivadora de um salto qualitativo na transformação da informação, abrindo uma diferença entre abundância e diversidade. Embora pareça inicialmente incongruente com o mecanismo semiótico dos sistemas de cultura que buscam evoluir e expandir-se, a admissão dessa função econômica da memória mostra-se eficaz como dispositivo seletivo que impede o mero acúmulo de informações que, se num primeiro momento, afere a dinâmica do sistema, posteriormente, pode resultar em redundância. A esse respeito, vale notar que não deixa de ser admirável que, em determinado momento, vozes interponham-se para dizer: *‘isso não é tango!’*, denotando uma preocupação com os rumos da linguagem musical e com o sentido estético de um fenômeno. Afinal, que vozes hoje se levantam para se pronunciar sobre o sentido estético do que quer que seja, mergulhadas que se encontram no silêncio absoluto da indiferença ou no relativismo inconsequente que nivela – e que, portanto, não hierarquiza – os valores estéticos? Ainda que, nesse processo, essas vozes agenciem forças e sentimentos de intolerância, parece inegável que a qualidade estética de um fenômeno dependa da normatização de padrões de linguagem que, para serem ultrapassados, precisam angariar forças ainda mais poderosas para mostrar suas virtudes. Uma memória frouxa tende a causar a ilusão de vigor e dinâmica de um sistema pela velocidade e frequência com que os processos de tradução ocorrem nas fronteiras, mas oculta o fato de que dessa permissividade surjam graus de inconsistência que se acumulam na estruturação de seu espaço semiótico, tornando-o progressivamente pouco heterogêneo, ‘achatado’ e pouco hierarquizado. Uma memória anêmica tampouco deixaria revelar plenamente a qualidade semiótica do estrangeiro, desprezando ou vulgarizando seu potencial transformador, de modo que se possa formular a proposição de que ‘sem trabalho não há semiose’ ou, ao menos, de que ‘a qualidade da semiose depende do trabalho nela investido’.

A partir dessas considerações que sublinham a interação entre a função da memória e da fronteira no mecanismo semiótico da cultura, cabe avultar a prerrogativa que o estrangeiro

assume no processo tradutório ao longo da presente investigação. Quando Lótman atribui isomorfismo à estrutura espacial da semiosfera, permitindo que ocorram tanto traduções por semelhança – *isomorfismo vertical* – como por diferença – *isomorfismo horizontal* –, nota-se uma tendência nesta investigação a privilegiar as operações mais complexas que trazem um ganho qualitativo ao espaço semiótico. Parte desse privilégio provém do fato que os processos comunicacionais analisados são constituídos essencialmente por traduções entre sistemas de signos não verbais como a música e a dança que inviabilizam que o sentido possa advir de uma simples duplicação de textos, mas também porque se fortaleceu nesta pesquisa a correlação entre *isomorfismo vertical-abundância*, e *isomorfismo horizontal-diversidade* em que a presença do estrangeiro constitui-se em um elemento primordial para a compreensão da produção de sentido no espaço semiótico. Por diversas vezes, chega-se mesmo a insinuar que a semiose seja exclusiva a esses processos tradutórios que resultam em diversidade, invertendo certo senso comum que tende a reduzir a comunicação à formulação codificação-decodificação, e favorecendo a proposição da irreversibilidade do código como uma condição inerente a toda e qualquer tradução, hipótese já aventada na introdução deste trabalho e que, no limite, implica dizer que nenhuma tradução atinge a literalidade, assim como em afirmar que nenhuma comunicação pode satisfazer a (ainda que boa) intenção de transferir – ou compartilhar – informação senão como um horizonte de sentido teleológico.

Também se observa no decorrer da pesquisa, uma tentativa de imputar à memória uma função próxima a que ocupa o interpretante dentro de um quadro teórico mais amplo da semiótica. Trata-se de uma suposição complexa na medida em que mobiliza outras hipóteses aventadas na introdução teórica deste trabalho cuja linha de raciocínio está atrelada ao fato de conceder à memória a capacidade de não só de fazer escolhas pelo aumento da seletividade da fronteira, como de organizar e hierarquizar essas escolhas em estratos semióticos a partir de critérios não randômicos, mas deontológicos. Em certo sentido, essa hipótese compromete os pressupostos teóricos de Lótman de conceber os sistemas de cultura como autorreferenciais na medida em que alude inclusive à proposição de operar com duas matrizes espaciotemporais em termos epistemológicos, mas, acima tudo, metodológicos. No entanto, tais conjecturas propostas na introdução mostraram-se eficazes nas análises do espaço semiótico do tango, principalmente quando se tratou de observar como se organizavam as representações sociais em torno de valores extrínsecos à interioridade do sistema-tango. Enquanto a análise deteve-se no sistema-música foi ainda possível conceber uma margem de autonomia de sentido a sua linguagem sem que fossem feitas inferências ao seu contexto de produção e escuta ou a um

conjunto de representações sociais advindas de sua capacidade mimética, no entanto, na medida em que se movia para os sistemas da dança, e, principalmente para as letras ou para um conjunto de representações que povoam a memória do tango, a tentativa de outorgar qualquer autonomia de sentido à linguagem tornava-se ainda mais inócua. Evidentemente, em uma análise estrutural da linguagem musical que se detivesse em suas funções gramaticais, poderia se admitir que sua inteligibilidade prescindisse de um sentido representativo ou de um conteúdo expressivo, como se cogita no caso da música absoluta, no entanto, inserida no contexto do espaço semiótico do tango, essa hipótese tende a ser definitivamente afastada.

Na medida em que o espaço semiótico assume um caráter cada vez mais delimitado e a memória estrutura-se como um núcleo duro do sistema, torna-se razoável também admitir que os códigos hierarquizados nesse processo carreguem valores previamente estabelecidos pelos sistemas que se encontram fora do espaço semiótico que está sendo observado, o que não significa em absoluto que devam permanecer com o mesmo sentido, mas tampouco que sejam autogerados. Se por um lado Lótmán admite que tudo que se encontra fora de um dado espaço semiótico aparece como alossemiótico, por outro lado, também supõe que não é sobre dados brutos, sobre uma primeira natureza, que age o processo tradutório da fronteira, senão sobre textos que apenas encontram-se esvaziados de sentido porquanto vistos da perspectiva de um dado sistema de cultura que tende a se manter positivo enquanto o outro é negativado. Trata-se de mais um obstáculo epistemológico enfrentado no decorrer da pesquisa, pois o que se encontra fora do espaço semiótico não é uma matéria bruta informe senão textos de cultura previamente codificados que são recodificados no processo de tradução. O fundo de não cultura do qual emerge um sistema de cultura é negativado apenas para que seja positivado um sistema de referência sobre o qual incide o observador, de modo que essa não cultura seja antes um ‘outro’, um ‘alo’ semiótico, do que um ‘a’ semiótico.

Tais conjecturas abrem espaço para se pensar na diferença entre significado e sentido, e na mais sutil distinção funcional com o conceito de valor, que surge como o lugar que ocupa o sentido na hierarquização dos estratos semióticos. Observa-se esse mecanismo quando se nota que o primitivo e o civilizado assumem valores distintos dependendo da interpretação que adquirem em cada texto. Assim, o civilizado não raramente é interpretado como uma ameaça à integridade do sistema quando se toma como referência o *criollo* como texto dominante, o que permite associá-lo ao primitivo que assume então um valor referencial tornando a memória refratária às mudanças que o civilizado poderia introduzir no sistema. Por outro lado, é possível localizar na jornada a Paris, na evolução das orquestras típicas e na

vanguarda de Piazzolla, uma coincidência entre os momentos em que o papel tradutor da fronteira do sistema esteve mais ativo e um esmaecimento do papel da memória em conservar as representações mais arcaicas do *criollo*, permitindo que o tango assumisse os valores do civilizado. No entanto, um corte sincrônico aos eventos também mostra que o protagonismo que o personagem do *compadrito* desfruta na memória do tango tenha sido construído em um momento posterior a sua própria existência concreta, comprovando um descompasso entre a temporalidade dos eventos históricos e a da produção do valor de seus sentidos no interior do espaço semiótico. Essa tensão entre os valores do primitivo e do civilizado, que ora são positivados ora negativados, acentua o caráter anacrônico do tango que não é fornecido por uma lógica interna de sentido, mas pelo hiato entre a posição hierárquica variável que ocupam dentro do sistema e o sentido mais ou menos invariável que ostentam fora do sistema²³⁹.

Como cada subsistema (música, dança, canção/letra) goza de certa autonomia, desenvolvendo suas linguagens e um conjunto de representações em velocidades diferentes, a heterogeneidade semiótica acentua-se, impossibilitando que se possa comodamente admitir uma mesma dinâmica ao sistema. Além de cada um desses subsistemas, o espaço semiótico do tango é composto pela interação de textos de cultura que lhe atravessam, intensificando a heterogeneidade semiótica. Trata-se do caso do *criollo*, que arrasta consigo personagens como do gaúcho e do *compadrito*, o estilo da *payada* e do acompanhamento pela *guitarra*, ou ainda da forma *canyengue* de tocar e de dançar. A velocidade com que se desenvolve esse texto de cultura do *criollo*, que chega a assumir um valor positivo na hierarquia dos estratos semióticos a despeito de sua carga de primitivismo, passa a se tornar extremamente lenta no momento em que o *bandoneón* e as orquestras típicas assumem o protagonismo na evolução da linguagem do tango, assim permanecendo praticamente até o início do século XXI, quando sofre certa renovação. As distintas velocidades com que se desenvolvem as linguagens e os textos no interior do espaço semiótico do tango conformadas ao dispositivo de mobilidade semântica, que permite que o primitivo e o civilizado assumam valores positivos ou negativos em um mesmo corte sincrônico, conferem a esse espaço uma dimensão espaciotemporal muito própria que não encontra paralelo imediato fora desse sistema. Logo, não há um vetor único que leve o tango das formas do primitivo ao civilizado como se o sistema estivesse orientado a fazer suas escolhas em sintonia com uma matriz espaciotemporal que evoca essa dinâmica de expansão linear. Ao contrário, o sistema tem uma espaciotemporalidade própria e uma

²³⁹ Excetuando-se o caso mais ou menos isolado do modernismo, o civilizado é invariavelmente um valor positivo e o primitivo, negativo, no contexto da 'cultura ocidental'.

irregularidade semiótica que impedem essa aderência incondicional e que, inclusive, tanto justificam que se atribua ao tango um caráter territorializado e anacrônico, como que os valores do primitivo e do civilizado sejam positivados ou negativados segundo uma mobilidade semântica, não sendo possível assumirem qualquer protagonismo na disposição de um eixo em que se possa observar uma regularidade sistêmica.

A despeito dessas considerações, cumpre observar que o primitivo e o civilizado não extraem suas forças unicamente por se constituírem em um eixo diacrônico que se pretende absoluto em sua linearidade e pelo qual as culturas são avaliadas e julgadas, mas, sobretudo, por se organizar como eixo sincrônico pelo qual se exercem as tensões geopolíticas. A atribuição de um caráter primitivo a uma cultura adquire um juízo moral, e frequentemente pejorativo, justamente quando se supõe uma pluralidade sincrônica de culturas em que uma – ou um grupo – julga-se superior à outra – ou a outro grupo – ao ponto de supor uma ordem temporal linear unívoca – a história – pela qual *a* cultura organiza-se e evolui. Como decorrência dessa imposição de uma única matriz spatiotemporal, o primitivo adquire um valor basicamente negativo pelo qual os sistemas de cultura costumam balizar-se a despeito de sua relativa autonomia ou de sua capacidade de autorregulação. Assim, o tango poderá positivar o primitivo da sensualidade e das relações prostibulares, da expressividade trágica que ultrapassa a normatização da escritura musical, assim como enaltecer a seriedade de sua música pela excelência das regras de sua estrutura composicional e a circunspeção no caráter transcendente de sua dança de modo que nem mesmo nenhum ‘civilizado alemão’ possa compreender. Essa capacidade do tango operar com uma lúdica alternância de sentidos do valor do primitivo e do civilizado, coloca-o ele próprio como um espaço de fronteira em que se encontram – e interagem – o popular e o culto, a tradição e a vanguarda. Por outro lado, se o tango não consegue de todo obter a legitimação de um ‘centro normalizador e irradiador de cultura’ a qual historicamente sempre buscou – ou necessitou – para se autoafirmar, ao menos impetra certa soberba e arrogância sem as quais uma cultura não se impõe no jogo geopolítico como demonstra sua estratégica inclinação e predileção pela condição de territorializado, confirmando a hipótese apresentada introdutoriamente de que as chamadas ‘culturas periféricas’ tendem a acentuar sua territorialidade para equilibrar a supremacia – ainda que fantasmagórica – da ‘cultura central’ que prescinde desse recurso na medida em que se apresenta como universal e como motor da história.

Como resultado desse raciocínio, apesar do sentido dos valores do primitivo e do civilizado inclinar-se preferencialmente sobre o eixo temporal, ao menos no caso do tango, o

valor desse sentido aplica-se mais às tensões das forças geopolíticas sobre o espaço semiótico do que a efeitos de sentido secundários de anacronismo²⁴⁰. Este emerge como secundário porque se encontra fundamentalmente atrelado a uma intensa atividade de mobilidade semântica que permite a recomposição hierárquica dos estratos semióticos segundo a imposição de valores que, por mais que se contrariem, não chegam a comprometer o caráter delimitado do espaço semiótico, enquanto a territorialidade confunde-se com a própria condição ontológica do tango. Por mais que a ‘busca civilizatória’ pela seriedade contraponha-se ao ‘caráter primitivo’ do *criollo*, o tango jamais renegou seu apego atávico às forças brutas e imanentes da natureza. Mesmo quando estas se transformaram em formas clássicas, disciplinadas em regras, jamais chegaram ao ponto da domesticação, ao contrário, incorporaram-se em uma expressividade trágica que zomba da esperança de um futuro melhor ou redentor. Por outro lado, desde que se estruturou em torno de uma memória, nunca abdicou de sua condição de territorializado, angariando as forças expressivas do lugar na produção de seu sentido mesmo quando as traduções semióticas que se exerciam em suas fronteiras mostravam-se plenamente ativas.

Evidentemente, territorialidade e anacronismo não podem ser dissociados da estrutura do sistema-tango. Enquanto a territorialidade irrompe como uma capacidade de autoafirmação que assegura um caráter delimitado e certa unidade ao tango, o anacronismo resulta de sua irregularidade semiótica que apresenta seu caráter polissêmico e multifacetado pela intensa mobilidade semântica de seus estratos semióticos. Apesar de esquemático, esse quadro ajuda a compor as linhas de força do tango quando observadas a partir de um plano geral em que se apresentam outras concepções estéticas. Nesse sentido, embora não se possa generalizar, tanto a territorialidade como o anacronismo emergem como qualidades do espaço semiótico na medida em que representam um enfrentamento à hegemonia de um padrão estético que se impõe universalmente em determinada época. A afirmação de uma expressividade trágica, da seriedade e da disciplina, da melancolia e da nostalgia, afronta um estado de coisas que enfatiza a velocidade da novidade, a conquista da felicidade a qualquer preço, e a alegria e a irreverência como condição mesma da saúde. Melancolia, nostalgia e metafísica tornaram-se

²⁴⁰ O caráter dedutivo desse raciocínio é razoavelmente simples na medida em que, sob um eixo diacrônico que, neste caso, confunde-se com a ideia de linearidade histórica, o civilizado é a forma a qual o primitivo deve se travestir para que a evolução seja possível como consequência de um dispositivo epistemológico e princípio deontológico, sendo, portanto, plenamente justificável sua contrariedade porquanto tenha como horizonte sua resolução através de uma relação dialética. Por outro lado, do ponto de vista sincrônico, essa contrariedade entre o primitivo e o civilizado não vislumbra uma perspectiva tão ‘generosa’ quanto à histórica, emergindo como uma tensão geopolítica de caráter invariavelmente hostil. Em quaisquer dos casos, a dúvida reside em saber se esse mecanismo conduz a uma homogeneidade ou à possibilidade de diversidade da cultura.

patologias que devem ser combatidas com o culto ao corpo que não pode jamais envelhecer, a celebração do consumo tecnológico que deve sempre curar, a despeito dos efeitos colaterais de ansiedade que possam causar. Diante desse quadro, o tango insurge, ele próprio, como um estrangeiro que resiste à cultura pop naquilo que esta apresenta de mais nocivo ao horizonte da diversidade: seu caráter hegemônico. E, nesse sentido, a linguagem do tango tornou-se um convite à diversidade e uma forma de resistência a um estado de coisas que enfatiza a desterritorialização e a sincronicidade. Obviamente, territorialização e anacronismo não são valores positivos *per si*, ainda mais quando se confundem respectivamente com o nacional e o ultrapassado, com as formas institucionalizadas de poder político e com o apego desmedido à tradição e aos valores morais, mas podem adquirir uma função estratégica e revolucionária quando contribuem com uma crítica epistemológica da comunicação e da cultura.

A morte do tango tem sido decretada desde o início do século passado. No entanto, o tango resiste, sobretudo através de sua linguagem musical que, a despeito do novo paradigma que impôs Piazzolla, busca novas formas de composição e expressão, mantendo ainda o timbre do *bandoneón* como um traço diferencial e certos princípios rítmicos que podem tanto enveredar para os aspectos mais dançáveis do eletrônico, como para os mais experimentais, abrindo uma ampla e diversa gama de estilos que abrange ainda uma releitura da tradição *criolla* com o uso de *guitarras*. É também na diversificação das representações sociais que o tango demonstra dinamismo, mantendo algumas tradições e superando o arcaísmo de outras, procurando inclusive desvencilhar-se de uma associação com um passado politicamente suspeito e atando-se a uma proposta ética mais crítica e a uma estética revigorada pela presença de uma geração nova de compositores que estão forjando outra camada de memória ao espaço semiótico do tango. Persiste, contudo, seu traço nostálgico, sua expressividade trágica, e sua base instrumental acústica que lhe coloca na rara condição de fronteira entre a música popular e erudita. Sua função de integração social, que contribuiu para costurar as diferenças culturais através da produção de um amplo conjunto de representações, pode ter declinado quando alcançou seus objetivos na estruturação de uma cidade comum, coesa, ainda que imaginária: *a cidade do tango*, no entanto, se o maestro Pugliese estava certo ao dizer que ele e seus músicos eram apenas um parafuso da máquina *tanguera*, que em alguns momentos podiam ser úteis e em outros não, também não seria equivocado supor que o tango seja hoje, ele próprio, um parafuso na peça de resistência pela diversidade estética.

REFERÊNCIAS²⁴¹

BIBLIOGRAFIA (citada)

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009. 168 p.

_____. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 420 p.

AZZI, María Susana. **Antropología del tango**: Los protagonistas. 2ª edición. Buenos Aires, Ediciones de Olavarría, 1991. 362 p.

AZZI, María Susana; COLLIER, Simon. **Astor Piazzolla**: su vida y su música. 1ª edición. Traducción: Leandro Wolfson. Buenos Aires: El Ateneo, 2012. 526 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo: Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDOMECEUM. *Portal dedicado al bandoneón, bandoneonistas y su música*. Disponível em: <http://www.bandomecum.com.ar/bandoneon-desde-un-squeezebox-minero-hasta-ser-el-alma-tango/> Acesso em: 15 set. 2013.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 3ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: DIFEL, 1978. 182 p.

BENEDETTI, Héctor. **Las mejores letras de tango**. 8ª edición. Buenos Aires: Booket, 2010. 520 p.

BENITEZ BONED, Victor. **El francés en el tango**. 1ª ed. Buenos Aires: PROA AMERICAN Editores, 2011. 163 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. 256 p.

BERGENMUSEUM. *Universitetsmuseet i Bergen* (Universidade e Museu de Bergen – Noruega). Imagens e informações técnicas sobre o *bandoneón*. Disponível em: <http://bergenmuseum.uib.no/nettutstillinger/bandoneon/teknikk.html> Acesso em: 15 set. 2013.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 356 p.

BLAYA, Ricardo García; CESPI, Bruno. **Los tangos prostibularios**. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/tangos_prostibularios.asp Acesso em: 01 nov. 2013.

²⁴¹ Sistema autor-data de acordo com Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Referências organizadas pelos seguintes tópicos: BIBLIOGRAFIA (citada); FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA (citada); DISCOGRAFIA (citada ou consultada); ENTREVISTAS (citadas). No caso dos filmes e vídeos, a entrada é feita pelo título. Um significativo número de fontes consultadas, embora não citadas, encontra-se disponível em OUTRAS FONTES CONSULTADAS. Obs.: No caso da DISCOGRAFIA, decidiu-se pela não distinção entre ‘citadas’ e ‘consultadas’ pela constante e generalizada referência a músicas, músicos e orquestras ao longo do texto, assim como pelo fato de haver uma seleção de tangos extraída desse material sonoro disponibilizada em DVD em anexo e detalhada no APÊNDICE – A.

BOLASELL, Michel. **La revolución del tango**: la nueva edad de oro. Traducido por Georgina Fraser. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011. 272 p.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecê, 1974. 1164 p.

_____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 152 p.

BROEDERS, Mario. **Los mitos del tango**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 110 p.

BURNETT, Henry. Nietzsche em Bayreuth. **Discurso**: Revista do Departamento de Filosofia da USP, nº 37, p. 217-259, 2007.

CÁCERES, Juan Carlos. **Tango negro**. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango. 1ª ed. Buenos Aires: Planeta, 2010. 208 p.

CADÍCAMO, Enrique. **La historia del tango en París**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 1975. 174 p.

_____. **Al tango hay que dejarlo como está**. Extractos de una conversación con Enrique Cadícamo. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/entrevista_cadicamo.asp
Acesso em: 01.11.2013.

CARRETERO, Andrés M. **Tango, testigo social**. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999. 160 p.

CHKLOVSKI, V.. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan (apresentação). **Teoria da Literatura I**: Textos dos Formalistas Russos. Lisboa: Edições 70, 1999. 152 p.

COLLIER, Simon. Ha nacido el tango: 1880-1920. In: AZZI et al., **¡Tango!** El baile, el canto, la historia. 1ª edición. Barcelona: Odín Ediciones, 1997. p. 19-65.

COOPER, Artemis. La tangomanía en Europa y Estados Unidos: 1913-1914. In: AZZI, et al., **¡Tango!** El baile, el canto, la historia. 1ª edición. Barcelona: Odín Ediciones, 1997. p. 67-113.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 176 p.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução: J. Guinsburg; Bento Prado Júnior. 4ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 155 p.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa em semiótica. Tradução: Pérola de Carvalho. 7ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001. 426 p.

EL MÚSICO EN FORMA. Disponível em: <http://www.elmusicoenforma.com/teoria/2009/08/sobre-el-acompanamiento-en-el-tango-ii/> Acesso em: 06 ago. 2013.

FEBRÉS, Xavier. **De Carlos Gardel al tango electrónico**. Barcelona: RBA Libros, 2008. 254 p.

FERRARI, Lidia. **Tango: arte y misterio de un baile**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011. 224 p.

FISCHERMAN, Diego; GILBERT, Abel. **Piazzolla el mal entendido**: un estudio cultural. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2009. 408 p.

FLORES MONTENEGRO, Rafael. **Tango, desde el umbral hacia dentro**. 1ª ed. Buenos Aires: Fabro, 2012. 280 p.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Revisão técnica: Gustavo Bernardo Krause. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007. 228 p.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. 20ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 295 p.

GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco. **Así nacieron los tangos**. 2ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Corregidor, 2011. 272p.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: tango, samba e nação**. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 219 p.

GASÍÓ, Guillermo. **Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913**. Buenos Aires: Corregidor, 1999. 160 p.

_____. **La historia del tango 20: siglo XXI: década 1: 1º parte**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011a. 304 p (p. 3769-4055).

_____. **La historia del tango 21: siglo XXI: década 1: 2º parte**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011b. 304 p. (p. 4071-4363).

GENOVESE, Alfredo. **Filete porteño**. 1ª ed. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007.

GORIN, Natalio. **Astor Piazzolla – a manera de memorias**. Avellaneda, Buenos Aires: Libros Perfil, 1998. 284 p.

GOTTMAN, Jean. **The significance of territory**. Charlottesville: University of Virginia Press, 1973.

GROVE. Dicionário Grove de música: edição concisa. Editor: Stanley Sadie. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar Ed.. 1994. 1048 p.

GRÜNEWALD, José Lino. **Carlos Gardel, lunfardo e tango**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 304 p.

HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro, La vuelta de Martín Fierro**. 7ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. 351 p.

HORVATH, Ricardo. **Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia**. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2006. 240 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. 162 p.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. 5ª edição. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LABRAÑA, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango, una historia**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1992. 160 p.

LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. **El tango en la sociedad porteña 1880-1920**. 1ª ed. Unquillo: Editorial ABRAZOS, 2008. 458 p.

LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. **De perto e de longe**. Tradução: Léa Mello; Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naif, 2005. 272 p.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. 10ª edição. São Paulo: Loyola, 2010, 176 p.

LÓTMAN, Iúri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 31-41.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução: M.C.V. Raposo; A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **La Semiosfera I**: Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

_____. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Traducción: D. Muscheti. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. **La semiosfera II**: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra 2000.

LOTMAN, Yuri. **Universe of the mind**. A semiotic theory of culture. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. Bloomington: Indianapolis University Press, 1990.

LÓTMAN, I; USPENSKII, B. (1971). Sobre o mecanismo semiótico da cultura. Tradução: V. Navas; S.T. de Menezes. In: LÓTMAN et. al. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981. p. 37-65.

LOVELOCK, William. **História concisa da música**. Tradução: Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 285 p.

MACHADO, Irene. Um projeto semiótico para o estudo da cultura. In: _____. **Escola de semiótica**: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Fapesp/ Ateliê Editorial, 2003. p. 23-66.

_____. Lotman's scientific investigatory boldness: The semiosphere as a critical theory of communication in culture. **Sign Systems Studies**, 39 (1), p. 81-104, 2011.

MARTÍNEZ, Roberto L.; ETCHEGARAY, Natalio P.; MOLINARI, Alejandro. **De la vigüela ao fueye**: las expresiones culturales argentina que conducen al tango. 2ª ed. Avellaneda, Buenos Aires: Editorial de la Cultura Argentina Urbana, 2011. 208 p.

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. **O espaço como matriz epistemológica na comunicação**. 2007, 201 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**. Curso no Collège de France. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 448 p.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio: Claudio Lefort. Posfácio: Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 166 p.

MINA, Jorge Carlos. **Tango: la mezcla milagrosa: 1917-1956**. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. 384 p.

NIETZSCHE, Friedrich. Música e palavra. Tradução Oswaldo Giacoia Junior. **Discurso**: Revista do Departamento de Filosofia da USP, nº 37, p. 167-181, 2007.

_____. **El nacimiento de la tragedia**. Traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. 11ª reimpressão. Madrid: Alianza Editorial, 2011. 298 p.

NÖTH, Winfried. Iúri Lótman: a cultura e suas metáforas como semiosferas auto-referenciais. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: AnnaBlume/ Fapesp, 2007, p. 81-95.

PELINSKI, Ramón (compilador). **El tango nómade**: ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000. 512 p.

PENAS, Alberto. **Recopilación antológica para una sociología tanguera**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1998. 240 p.

PIAZZOLLA.ORG. **Un tango triste, actual, consciente**. Disponível em: <http://www.piazzolla.org/interv/index.html> Acesso em: 01 nov. 2013.

PUJOL, Sergio. **Historia del baile**. De la milonga a la disco. 2ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011. 364 p.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993. 269 p.

ROMANO, Eduardo (Coord.). **Las letras del tango**. Antología cronológica 1900-1980. 3ª edición. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross, 2000. 486 p.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Tradução: Claudio Carina; Ivan Weisz Kuck. Revisão técnica: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 688 p.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**. Buenos Aires: Librería Hachete, 1958. 298 p.

SÁBATO, Ernesto. **Tango – discusión y clave**. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005. 232 p.

SCHOPENHAEUR, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. de Sá Correia, Rio de Janeiro Contraponto, 2007. 431 p.

SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. **The mathematical theory of communication**. Urbana, Illinois: The University of Illinois Press, 1964. 125 p.

SIERRA, Luis Adolfo. **Historia de la orquesta típica**: evolución instrumental del tango. 2ª edición. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 259 p.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993. 324 p.

STREGA, Enrique Alberto. **Bossanova y nuevo tango**: una historia de Vinicius a Astor. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2009. 240 p.

TODO TANGO. Sítio argentino com informações generalizadas sobre músicos, orquestras, letras e partituras de tango. Disponível em: <http://www.todotango.com/Spanish/Home.aspx>. Acessos em: 2012, 2013 e 2014.

ZALKO, Nardo. **París – Buenos Aires**: un siglo de tango. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001. 368p.

ZUCCHI, Oscar. **El tango, el bandoneón y sus intérpretes**. Tomo I. Buenos Aires: Corregidor, 1998. 409p.

FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA (citada)

¡Buenas noches, Buenos Aires!. Direção: Hugo del Carril. Argentina, 1964.

Cena com “*La morocha*”, precedida por solo de Troilo ao bandoneón. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=Nh1kQT9t99w> Acessos em: 2013.

Cena do *twist*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TguzXwGGJZY> Acessos em: 2013.

Carnaval de antaño. Direção: Manuel Romero. Argentina, 1940. 80min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2TDoOOily7o> Acessos em: 2013.

Cuesta abajo. Direção: Louis J. Gasnier. Roteiro: Alfredo Le Pera. New York, 1934. 74min. Carlos Gardel em DVD, 4 películas. Editado y distribuido por International DVD Group S.A. Industria Argentina, 2002.

Derecho Viejo. Direção: Manuel Romero. Argentina, 1951. 80min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=TLGvRq78sKg> <http://www.youtube.com/watch?v=3Rlw5G9sE20>
Acessos em: 2013.

El día que me quieras. Direção: John Reinhardt. Roteiro: Alfredo Le Pera. New York, 1935. 82min. Carlos Gardel em DVD, 4 películas. Editado y distribuido por International DVD Group S.A. Industria Argentina, 2002.

El tango en Broadway. Direção: Louis J. Gasnier. Roteiro: Alfredo Le Pera. New York, 1934. 85min. Carlos Gardel em DVD, 4 películas. Editado y distribuido por International DVD Group S.A. Industria Argentina, 2002.

El tango, el bandoneón y sus intérpretes. Canal Volver. 46min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=mAMJ7tbcD-w> Acessos em: 2013.

La vida es un tango. Direção: Manuel de Romero. Argentina, 1939. 36min + 44min.

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=XlyayvUahT8>

<http://www.youtube.com/watch?v=Mkfufvt2uQg>

Acessos em: 2013.

Los muchachos de antes no usaban gomina. Direção: Manuel Romero. Argentina, 1937. 87min.

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_DYbRPYg0_k Acessos em: 2013.

PIAZZOLLA, Astor. (1987). **Quinteto Tango Nuevo em Lisboa.** Programa da RTP, Portugal. 79min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HAnVmAHMnGA> Acesso em: 15 set. 2013.

Si sos brujo – Una historia de tango. Direção: Caroline Neal. Argentina, 2005. 82min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vCI76jT8qB8> Acessos em: 2013.

TAL. Televisión América Latina (<http://tal.tv/>). Série de 6 programas em vídeo sobre o tango por Horacio Ferrer com direção de Juan Pablo Méndez Restrepo. Argentina, 2010. Acessos em: 2013.

_____. (2010a) **Los temas del tango.** 26min. Disponível em: <http://tal.tv/video/los-temas-del-tango/>

_____. (2010b) **Tango y bandoneón.** 27min. Disponível em: <http://tal.tv/video/tango-y-bandoneon>

_____. (2010c) **Tango y baile.** 29min. Disponível em: <http://tal.tv/video/tango-y-baile>

_____. (2010d) **Tango y ciudad.** 28min. Disponível em: <http://tal.tv/video/tango-y-ciudad>

_____. (2010e) **Tango y noche**. 25min. Disponível em: <http://tal.tv/video/tango-y-noche/>

_____. (2010f) **La renovación**. 28min. Disponível em: <http://tal.tv/video/la-renovacion>

¡Tango!. Dirección: Luis Moglia Barth. Argentina, 1933. 80min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BQ2n-fdMVVs>. Acessos em: 2013.

Tango Bar. Dirección de John Reinhardt. Roteiro de Alfredo Le Pera. New York, 1935. 62min. Carlos Gardel en DVD, 4 películas. Editado y distribuido por International DVD Group S.A. Industria Argentina, 2002.

Tangos: El exilio de Gardel. Guión y Dirección: Fernando Solanas. Co-Producción Cinesur – Tercine con la participación del INCAA y El Ministerio de Cultura (Francia). Prod. Delegado: F. Solanas y Envar El Kadri/ Prod. Ejecutiva S. Sigler y A. Meier/ Rodaje; París y BsAs, 1985. 119min.

DISCOGRAFIA²⁴² (citada e consultada)

AGRI, Pablo – Cuarteto. **Desde adentro**. Argentina: EPSA, 2011.

AGRI, Pablo – Sexteto. **Cuadros tangueros**. Argentina: Acqua Records, 2005.

ASTILLERO. **Tango de Ruptura**. Argentina: De Puerto, 2008.

BAJOFONDO. **Bajofondo Tango Club**. 2002.

_____. **Mar Dulce**. 2007.

BOERO, Ramiro; GALLARDO, Juan Pablo; GÓMEZ, Manuel ‘Popo’ y Orquesta de Cuerdas Elvino Vardaro. **Tres expresiones porteñas**. Argentina: EPSA, 2012.

BORDA, Lidia con Diego Schissi y Orquesta El Arranque. **Tal vez será su voz**. Argentina: Acqua Records, 2002.

CANARO, Francisco y su Orquesta. **Milongueando con Canaro**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002.

_____. **Roberto Maida canta sus éxitos**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002.

CIUDAD BAIGÓN ORQUESTA TÍPICA. **Ciudad Baigón Orquesta Típica**. Argentina: Babayaga, 2007.

_____. **Destierro**. Argentina: Babayaga, 2009.

COLOR TANGO. **A toda Orquesta**: Instrumental. Argentina: EPSA, 1994.

COLOR TANGO de Roberto Álvarez. **Pugliese Inédito**. Argentina: Típica Records, 2006.

²⁴² Todo material sonoro indexado aquí se encontra disponível em *Compact Disc* (CD). Salvo informação em contrário, trata-se sempre de um (1) CD.

CUARTETO ALMAGRO. **Hemisferios**. Argentina: Acqua Records, 2001.

D'ARIENZO, Juan. **23 Grandes Éxitos**: Instrumental. Tango Colleccion. Argentina: RGS, 2010.

DE CARO, Julio (1949-1953). **Tangos de rompe y raja**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 1998.

ESCALANDRUM. **Piazzolla plays Piazzolla**. Argentina: EPSA, 2011.

FEDERICO, Leopoldo. **13 grandes éxitos**: Solos de bandoneón. Tango Collection. Argentina: RGS, 2013.

FERRAGUTTI, Toninho. **O sorriso da Manu**. Brasil: Borandá, 2011.

FERRAGUTTI, Toninho; KRAMER, Bebê. **Como manda o figurino**. Brasil: Borandá, 2011.

FIRPO, Roberto (1935-1941). **20 Grandes Éxitos**. Instrumental. Tango Colleccion. Argentina: RGS, 2011.

GALLO, Ramiro – Quinteto. **Raras partituras**. Grabado en vivo en la Biblioteca Nacional – Buenos Aires – Octubre 2006. Argentina: EPSA, 2006.

_____. **Azul Ciudad**. Argentina: EPSA, 2009.

GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010.

GATO BARBIERI (1972). **Last Tango in Paris**. A film by Bernardo Bertolucci. Original MGM Motion Picture Soundtrack. Brasil: ST2 Records, 1998.

GIZAVO, Régis. **Ilakake**. France: Cinq Planètes, 2012.

GOTAN PROJECT. **Gotan Project Live**. 2008. 2 CDs.

GUERSCHBERG, Nicolás – Sexteto. **Movimientos porteños**. Argentina: EPSA, 2011.

HAGER, Fabio – Sexteto. **Encanto Rojo**. Argentina: Fonocal, 2008.

HERNÁN, Crespo – Cuarteto. **Andèn**. Argentina: EPSA, 2011.

IAIES, Adrián. **¿Cuándo dejó la lluvia de ser sagrada?** En vivo en Café Vinilo. Argentina: Vinilo Discos y 20 Misas, 2011. 2 CDs.

KAIVANTO, Petri; POLEMANN, Alejandro & Grupo. **Aires de Finlandia**: tangos finlandeses con arreglos rioplatenses. Argentina-Finlandia: Prontosaurus. 2010.

LA CAMORRA, Quinteto. **Resurrección del ángel**. Argentina: EPSA, 2003.

LA CHICANA. **Un giro extraño**. Reedición 2013. Argentina: Acqua Records, 2000.

LA PETITERA. **DEMA y su Orquesta Petitera** – volumen 1. Argentina: Típica Records, 2008.

LUCIANI, Franco; GODFRID, Daniel. **Armónica y Tango**. Argentina: Acqua Records, 2006.

LUCIANI, Franco – Grupo. **Acuarelas de Bolsillo**. Argentina: Acqua Records, 2007.

LUCIANI, Franco; LECHNER, Federico – Cuarteto. **Falsos Límites**. Argetina: Acqua Records, 2010.

- MAINETTI, Pablo. **Tres Rincones**. Argentina: EMI Odeon, 2003.
- _____. **Partes de la suma**. Argentina: Acqua Records, 2011.
- MAINETTI, Pablo – Quinteto. **Gran Hotel Victoria**. Argentina: EPSA, 2000.
- MAINETTI, Pablo; ANGELERI, Cesar. **Complicidad**. Argentina: MDR Records, 2007.
- MERELLO, Tita. **20 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2013.
- MONCADA, Noelia. **Marioneta**. Argentina: Producción Independiente, 2012.
- NISINMAN, Marcelo & The Ensemble Música Urbana. **Tango Art**. Argentina: Acqua Records, 2011.
- ORQUESTA TÍPICA AGUSTÍN GUERRERO. **Resurgimiento**. Argentina: EPSA, 2011.
- ORQUESTA TÍPICA EL AFRONTE. **Tango al Palo**. Argentina: UOT, 2007.
- ORQUESTA TÍPICA FERNÁNDEZ FIERRO. **Mucha mierda**. Argentina: OTFF, 2006.
- _____. **Fernández Fierro**. Argentina: OTFF, 2009.
- ORQUESTA VICTORIA. **Orquesta Victoria**. Argentina: Vinilo Discos, 2010.
- OTROS AIRES. **Tricota**. Argentina: Otrotono Records, 2010.
- PACHO, Juan Maglio (1927-1932). **La Guardia Vieja**. Colección 78 RPM. Argentina: Euro Records, 2011.
- PIAZZOLLA, Astor (1956-1957). **Compilación 1956-1957**: Tango progresivo, Tango moderno, Lo que vendrá-Uruguay, Tango en hi-fi. Argentina: Lantower, 2009. 2 CDs.
- PIAZZOLLA, Astor (1961-1973). **Antología**. Edición crítica (RCA Victor y CBS Columbia). Argentina: Sony BMG Music Entertainment, 2007. 2 CDs.
- PIAZZOLLA, Astor (1961-1982). **Best of – The RCA Years**. Argentina: BMG Ariola, 1998.
- PIAZZOLLA, Astor y su quinteto (1961). **Piazzolla interpreta a Piazzolla**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.
- PIAZZOLLA, Astor y su Quinteto Nuevo Tango (1962). **Nuestro Tiempo**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG: Ariola, 2005.
- _____. (1963). **Tango para una ciudad**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG Ariola, 2005.
- PIAZZOLLA, Astor y su Nuevo Octeto (1963). **Tango Contemporáneo**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG Ariola, 2005.
- PIAZZOLLA, Astor y su Quinteto Nuevo Tango (1965). **El Tango – Piazzolla-Borges** (voz de Edmundo Rivero). Argentina: La Laida Editora-Universal Music, 2005.
- PIAZZOLLA, Astor y su quinteto (1970). **Piazzolla – Teatro Regina**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.

PIAZZOLLA, Astor (1970/1971). **Concierto para quinteto**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.

PIAZZOLLA, Astor y su conjunto 9 (1971/1972). **Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires** (vol.1). Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.

_____. (1972/1973). **Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires** (vol.2). Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.

PIAZZOLLA, Astor; MULLIGAN, Gerry (1974). **Reunión Cumbre** – Summit. USA: ANS Records, 1994.

PIAZZOLLA, Astor y Conjunto Electrónico (?) (1975). **Lumiere**. (?).

PIAZZOLLA, Astor y Roberto Goyeneche (1982). **Piazzolla – Goyeneche en Vivo Teatro Regina**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005.

PIAZZOLLA, Astor (1985, 1988, 1992). **Tango, el exilio de Gardel**. Sur, el viaje. Argentina: Éditions Milan Music, 1997.

PIAZZOLLA, Astor (1987). **The Central Park Concert**. USA: Chesky, 1994.

PIAZZOLLA, Astor (1988). **Milva & Astor Piazzolla: En vivo – Tokyo 1988**. Argentina: Random Records, 2011. 2 CDs.

PUGLIESE, Osvaldo (1985). **Grabado en vivo en el Teatro Colón Bs As el 26/12/1985**. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999.

_____. **Bien de Abajo**: 40 obras fundamentales. Argentina: Universal Music, 2000. 2 CDs.

PUGLIESE, Osvaldo y su Orquesta Típica. **Instrumentales inolvidables vol. 3**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999.

RADIO CAFF. **Un recorrido por el Tango del siglo XXI** (2001-2011). Argentina: Ultrapop, 2011.

RIVAS, Hugo. **Hugo Rivas**. Argentina: Fonocal, 2013.

RIVERO, Edmundo (1959-1962). **Mano a Mano**. Compilación de 20 temas. Argentina: Polygram, 1997.

ROSSETTO, Cecilia; BINELLI, Daniel y su Quinteto. **Rojotango**. Argentina: Sony BMG, 2000.

ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1962). **Tango Buenos Aires – Opus 4 – Suite Ballet**. Argentina: SONY Music, 2010.

_____. (1963). **Tango Vanguardia**. Argentina: SONY BMG, 2008.

_____. (1968). **Sonico**. Argentina: Acqua Records, 1997.

ROVIRA, Eduardo. **A Evaristo Carriego**. Universidad Nacional del Litoral. Argentina: SADAIC, 2006.

SALGÁN, Horacio. **Trayectoria**. Argentina: PolyGram Discos, 1999.

SAYACA con Diego Schissi y Carlos Corrales Trío. **Cada vez que me recuerdes**. Argentina: EPSA, 2006.

SCHIFRIN, Lalo (productor). **Tango – Carlos Saura's**. Original Motion Picture Soundtrack. Brasil: Polygram, 1998.

SCHISSI, Diego – Quinteto. **Tongos**: Tangos improbables. Argentina: Untref Sonoro, 2010.

SEXTETO MAYOR. **Tangos para exigentes**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2000.

STROSCIO, César & Esquina. **Tangos para Corto**. Argentina: Acqua Records, 2009.

TANGHETTO. **Buenos Aires Remixed**. 2005.

Tangos en versión original (1906-1920). Volumen 1. Una selección de la Guardia Vieja en correcta escucha. Argentina: Centro Feca, 2011.

TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1941). **Yo soy el Tango**. Con Francisco Fiorentino. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004.

_____. (1966). **Adiós Nonino**. Con Nelly Vasquez y Tito Reyes. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004.

_____. (1971). **Fueye**. Con Roberto Goyeneche. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004.

TROILO, Aníbal – Cuarteto (1968-1969). **Toda mi vida**. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004.

ULTRATANGO. **Astornautas**. 2003.

ENTREVISTAS (citadas)

Série de entrevistas semiestruturadas com acadêmicos e profissionais ligados ao tango.

Beatriz Serna: empresária, responsável pelo arquivo musical de Eduardo Rovira.
Entrevista realizada pessoalmente em Buenos Aires, quinta-feira, dia 8 de agosto de 2013.

Pablo Mainetti: *bandoneonista*, compositor e diretor argentino.
Entrevista realizada em sua residência em Buenos Aires, quarta-feira, dia 14 de agosto de 2013.

Diego Schissi: pianista e compositor argentino; um dos articuladores do grupo *Tangocontempo*.
Entrevista realizada por e-mail, resposta obtida em 25 de agosto de 2013.

Mariano González Calo: *bandoneonista* e compositor argentino.
Entrevista realizada em sua residência em Buenos Aires, segunda-feira, dia 26 de agosto de 2013.

OUTRAS FONTES CONSULTADAS²⁴³

BIBLIOGRAFIA (consultada)

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974. 514 p.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14ª edição. São Paulo: Hucitec, 2010. 203 p.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Tradução: Aníbal Alves. Lisboa: Edições 70, 1995. 224 p.

BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego (1930). In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 1. Tradução: Vera Mascarenhas, Jorge Schwartz, Maria Carolina de Araújo e Victoria Rébora. São Paulo: Globo, 1999. p. 99-180.

_____. História universal da infância (1935). In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 1. Tradução: Alexandre Eulálio. São Paulo: Globo, 1999. p. 311-380.

_____. O outro, o mesmo (1964). In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 2. Tradução: Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Globo, 1999. p. 255-352.

_____. Para as seis cordas (1965). In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 2. Tradução: Nelson Ascher. São Paulo: Globo, 1999. p. 353-374.

_____. O informe de Brodie (1970). In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 2. Tradução de Hemildo Borba Filho. São Paulo: Globo, 1999. p. 421-492.

BURKE, Peter. **Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 232p.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. 208 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (dirección). **Extranjeros en la tecnología y en la cultura**. Buenos Aires: Fundación Telefónica - Ariel, 2009. 168 p.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: agir social; rituais e jogos; produções estéticas. Tradução: Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004. 208 p.

²⁴³ Referem-se àquelas que, embora não citadas no corpo do texto ou no glossário, forneceram importantes insumos à pesquisa. Encontram-se organizadas pelos seguintes tópicos: BIBLIOGRAFIA; FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA; SÍTIOS da INTERNET; ENTREVISTAS. A entrada é pelo sistema AUTOR-DATA, exceto no caso de filmes, cuja entrada é pelo título. Obs.: A bibliografia de Borges foi lida e traduzida a partir da língua original. Os textos mencionados aqui foram utilizados para simples conferência.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução: Fanny Wrobel. Rio: Zahar Editores, 1978. 323 p.

GOBELO, José. **Lunfardía**. 4ª ed. Buenos Aires: Marcelo H. Oliveri Editor, 2009. 168 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2924 p.

KULL, Kalevi (1998). Semiotic ecology: different natures in the semiosphere. **Sign Systems Studies** nº 26. p. 344-369. Tartu: Tartu University Press, 1998.

_____. Semiosfera e a ecologia dual: paradoxos da comunicação. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: AnnaBlume/ Fapesp, 2007. p. 69-79.

LEFEBVRE, Henri. **A linguagem e a sociedade**. Tradução: José Antonio Machado. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.

MACHADO, Irene. Circuitos dialógicos: Para além da transmissão de mensagens. In: _____ (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: AnnaBlume/ Fapesp, 2007. p. 57-68.

_____. Cultura em campo semiótico. **Revista USP**, nº 86, p. 157-166. São Paulo, 2010.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **O cantor de tango**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 221 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 3ª edição. Tradução: Luis Carlos de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 122 p.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. **Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP**, nº 37, p. 365-406, 2007.

SOULEZ, Antonia. Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia. In **Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP**, nº 37, p. 281-321, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 387 p.

UEXKÜLL, Thure von. A teoria da *Umwelt* de Jakob von Uexküll. Tradução: Eduardo Fernandes Araújo. **Galáxia nº7**. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. São Paulo: PUC-SP, p. 13-48, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. 4ª edição. São Paulo: DIFEL, 1984, 95 p.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução: Haiganush Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 400 p.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e o Belo Musical. **Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP**, nº 37, p. 149-166, 2007.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Semiosfera e o conceito de *Umwelt*. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: AnnaBlume/ Fapesp, 2007. p. 99-111.

FILMOGRAFIA e VIDEOGRAFIA (consultada)

Bar el chino. Direção: Daniel Burak. Argentina, 2003. 95min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yntn8wKiUr0> Acessos em: 2013.

El último bandoneón. Direção: Alejandro Saderman. Argentina-Venezuela, 2005. 80min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Fu7nbCuZhfk> Acessos em: 2013.

El último payador. Direção: Hugo del Carril. Argentina, 1950. 88min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=lfqebRSXyqU> Acessos em: 2013.

Fabricante de bandoneones. Un film de Juan Pablo Fredes. La Plata, Argentina, 2009. 24min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ckur8W4RoJc> Acessos em: 2013.

Fuelle querido. Un film de Mauricio Berú. Arco-Iris TV. Argentina, 1966. 26min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=jhOyfFfI4Z8> ou <http://www.youtube.com/watch?v=-auqNLghiOI>

Acessos em: 2013.

La barra del esquina. Direção: Julio Saraceni. Argentina, 1950. 80min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=Q7ZkQ-R-sjg> Acessos em: 2013.

La historia del tango. Documentário dos Estúdios Lara. Argentina, (?). 43min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uIzMmX2EWUE> Acessos em: 2013.

La historia del tango. Direção: Manuel Romero. Argentina, 1949. 69min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8hu2IyKjif4> Acessos em: 2103.

Mercado de Abasto. Direção: Lucas Demare. Argentina, 1955. 76min.

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=RQAGhVg_NeE Acessos em 2013.

PIAZZOLLA, Astor (1975?). **Suite Troileana – Bandoneón.** Actuación en TV del Octeto Electrónico de Piazzolla en el canal 11, Argentina. 11min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bd-vkuMRoT0> Acessos em: 2013.

_____. (1984). **Live at The Montreal Jazz Festival.** 58min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lt-rs3mlTGk> Acessos em: 2013.

_____. (1985). **Konzert für Bandoneon,** Gitarre und Streichorchester. Kölner Rundfunk Orchester; Leitung Pinchas Steinberg [Rádio Orquestra de Colônia; Condução de Pinchas Steinberg]. 47min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Iev6739-nYk> Acessos em: 2013.

_____. (1986). Astor Piazzolla y su Quinteto. **Live in Utrecht.** Programa da SBS TV. 47min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FAx3kxeytVA> Acessos em: 2013.

_____. (1989). **Astor Piazzolla en Concierto.** Programa da BBC, Inglaterra. 47min. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=UzHASUwY3zI> Acessos em: 2013.

_____. (1996). **Astor Tango:** Piazzolla Porteño. Dirección Pablo del Pozo. 91min. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=n8SMnt_katg Acessos em: 2013.

_____. (1998). Astor Piazzolla – **Adiós Nonino en el Teatro Colón** (1972). Trecho de Programa do Canal Crónica de TV de 1998. 11min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hnp6nQ14v9E> Acessos em: 2013.

_____. (2004). **Astor Piazzolla in Portrait: Tango Maestro**. Programa da BBC, Inglaterra. Directed by Mike Dibb. 106min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UFuDWMwtX4> Acessos em: 2013.

_____. **Astor Piazzolla in Portrait: The man and his music**. Programa da BBC, Inglaterra. 64min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oPp1VjUrtX0> Acessos em: 2013.

Tango. Um filme de Carlos Saura. Espanha-Argentina, 1998. 115min.

Tango Argentina. Live from Buenos Aires. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires; Leopoldo Federico y su Orquesta Típica. Conductor Daniel Barenboim. Recorded live in Buenos Aires, 31 December 2006. Directed by Henning Kasten. Produced by Paul Smaczny. A co-production of EuroArts Music, ZDF and CCTV in cooperation with Arte and El Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2006. 96min.

Tango, 100 años de historia. Colección Buenos Aires Tango. Music Brokers. Argentina, 2011. 93min.

Tango, un giro extraño. Un film de Mercedes Garcia Guevara. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Guevara Films y Ricardo Preve asociados con Oscar Saporitti. Argentina, 2006. 95min.

The Tango Salon – Confitería Ideal. Programa da BBC Four. 2005. 69min.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wx-LNAVlxbk> Acessos em: 2013.

Último tango em Paris (*Last tango in Paris*). Um filme de Bernardo Bertolucci. Produção de Alberto Grimaldi. Coprodução italo-francesa, 1972. 129min.

SÍTIOS DA INTERNET (consultados)

BANDONEÓN. *Gráficos de los teclados y acordes*. Disponível em:

http://www.inorg.chem.ethz.ch/tango/doc/Bandoneon_Keyboard_142_AA.pdf Acessos em: 2013.

CAJITA DE MÚSICA ARGENTINA. Sítio educativo de música. Disponível em:

http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=108972 Acessos em: 2013.

CANAL ENCUESTRO. Sítio do canal de televisão do *Ministerio de Educación de la República Argentina*. Disponível em:

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/busqueda/index?tipo_funcional=todo&rec_titulo=tango&submit=buscar Acessos em: 2013.

DICCIONARIO DE SIGNIFICADOS. *Glosario gauchesco, criollo, de lunfardo y de modismos de Argentina*. Disponível em: <http://que-significa.com/> Acessos em 2013.

EL TANGAUTA. Revista dedicada à milonga. Disponível em: <http://www.eltangauta.com/> Acessos em: 2012 e 2013.

ROVIRA. Sítio do artista. Disponível em: <http://www.roviraxrovira.com.ar/> Acessos em: 2012 e 2013.

TANGO BA – FESTIVAL Y MUNDIAL. *Festivales de Buenos Aires*. Disponível em:

<http://festivales.buenosaires.gob.ar/festivales/v3/web/index.php/index.html> Acessos em: ago. 2013.

THE FREE DICTIONARY. Dicionário *on line*. Disponível em: <http://es.thefreedictionary.com/>
Acessos em: 2012 e 2013.

WORDREFERENCE.COM – Online Language Dictionaries.
Disponível em: <http://www.wordreference.com> Acessos em 2013.

ZONA TANGO. *Portal de noticias: toda la información sobre el tango y la milonga*. Disponível em:
<http://www.zonatango.com.ar/> Acessos em: 2013.

ENTREVISTAS (realizadas)

Série de contatos ou entrevistas realizadas com acadêmicos e profissionais ligados ao tango.

María Susana Azzi: antropóloga e escritora. Autora do livro **Antropología del tango:** Los protagonistas, e da bibliografía **Astor Piazzolla:** su vida y su música.
Encontro realizado em sua residência em Buenos Aires, segunda-feira, no dia 3 de setembro de 2012.

Florencia Garramuño: docente da *Universidad San Andrés*, na Provincia de Buenos Aires, diretora do *Programa em Cultura Brasileña* e investigadora independente do CONICET. Autora do livro **Modernidades primitivas:** tango, samba e nação.
Encontro realizado no MALBA em Buenos Aires, quinta-feira, no dia 13 de setembro de 2012.

Omar Fajardo: jornalista, produtor do espetáculo *Bien bailado y Bien porteño* da companhia *Bien de Tango* no *Centro Cultural Borges* e apresentador do programa televisivo *Tango Vivo* pelo *Canal Ciudad Abierta* da cidade de Buenos Aires.
Entrevista realizada pessoalmente em Buenos Aires, sábado, no dia 10 de agosto de 2013.

GLOSSÁRIO²⁴⁴

A *CAPELLA*: “Expressão que designa a música coral cantada sem acompanhamento instrumental.” (GROVE, 1994, p. 4).

A *PARRILLA*: Tocar ‘de ouvido’. Tocar de forma improvisada, sem uso de partitura.

ACADEMIA: Apesar das inúmeras controvérsias sobre a especificidade de cada termo, *academias*, *peringundines* e *cafés con camareras* são designações mais ou menos semelhantes para referir-se aos locais em que se serviam bebidas e em que se podia dançar acompanhado. Para alguns autores, os *peringundines*, ou mesmo os *cafés con camareras*, teriam uma orientação prostibular, ainda que distinta das mais sofisticadas *casas de baile*, conhecidas pelos nomes de suas donas como as famosas *La Morocha Laura* e *María La Vasca*. Segundo Zalko (2001, p. 32, tradução nossa), no *Diccionario Histórico Argentino* consta que o *peringundín* era “[...] o nome que se dava aos negócios com despachos de bebidas onde se efetuavam bailes apenas entre homens; conhecidos mais tarde com o nome de ‘*bailongos*’ e, posteriormente, ao se formarem duplas com mulheres, em outros comércios similares, em uma sequência até chegar ao ‘cabaré’ atual”. Já a *academia* adquire um significado distinto nas décadas de 1930 e 1940, passando a designar os salões para a prática de tango. (CARRETERO, 1999; PUJOL, 2011, p. 40-48).

ACENTO: “Destaque dado a uma ou mais notas na interpretação, normalmente através de um nítido aumento de sua intensidade sonora ou de sua duração.” (GROVE, 1994, p. 5).

ACORDEÃO: Instrumento aerófono como o *bandoneón* em que o que vibra é o ar que passa pelo fole. “[...] um órgão de palheta portátil. Consiste de caixa e teclado para os agudos (com teclas dispostas como as do piano ou botões), ligados por um fole pregueado à caixa e teclado de botões do baixo. [...] a mão direita toca o teclado dos agudos e a esquerda os botões do teclado dos baixos, enquanto controla o movimento do fole.” (GROVE, 1994, p. 5).

ACÚSTICA (música): “A ciência do som e da audição. Trata das qualidades sônicas de recintos e de edificações, e da transmissão do som pela voz, por instrumentos musicais ou por meios elétricos. [...] O termo ‘acústica’ às vezes é usado, no caso de uma gravação ou instrumento, para significar ‘não-elétrico’: quando métodos elétricos ainda não eram disponíveis (normalmente antes de 1926), eram feitas gravações acústicas; [...]” (GROVE, 1994, p. 6). A música acústica seria aquela que não é modificada por meio eletrônico, dispensando esse recurso técnico para sua audição, e, neste sentido, opõe-se à música eletrônica.

AGRI, Pablo: violinista da atual geração do tango. Filho de Antonio Agri (1932-1998), também violinista que tocou junto ao *Quinteto Nuevo Tango* de Astor Piazzolla, assim como também integrou a *Orquesta Sinfónica del Teatro Colón*.

AROLAS, Eduardo (1892-1924): *bandoneonista*, compositor e diretor argentino. Inovador da linguagem musical a sua época. Consagrou o *bandoneón* como instrumento capital do tango. Escreve seu primeiro tema *Una noche de garufa* em 1909 de forma intuitiva, já que não sabia solfejo e escrever um pentagrama. A partir de 1911, inicia seus estudos musicais. Autor de alguns ‘clássicos’ como *Derecho Viejo*, *Comme il faut*, *El marne*, e *Fuegos Artificiales*, esta em parceria com Roberto Firpo. Na década de 1920, radica-se em Paris aonde viria a morrer por decorrência do alcoolismo.

²⁴⁴ As informações sobre os músicos e artistas têm como principal fonte de referência o sítio argentino de tango: TODO TANGO. No entanto, a referência explícita a essa, como a outras fontes de pesquisa, ocorre apenas nos casos de citações diretas. Buscando uma padronização dos dados, os termos técnicos musicais foram extraídos preferencialmente de GROVE – Dicionário de Música. As demais informações foram compiladas de diversas fontes, incluindo a BIBLIOGRAFIA específica sobre o tema que se encontra disponível em REFERÊNCIAS.

ARPEJO (*arpeggio*-it: “à maneira de harpa”): “A sucessão de notas de um acorde que soam em sequência; na música para teclado, a dispersão e expansão de um acorde.” (GROVE, 1994, p. 43).

ARRABAL: A princípio qualifica o subúrbio ou área periférica da cidade, ou etimologicamente ‘povoação além dos muros’, no entanto, o termo adquire no contexto do tango um sentido mais específico e romântico, designando o lugar de pertencimento, dos valores puros e honestos que se contrapõem ao centro. Assemelha-se também ao sentido do termo *orilla*, como borda, limite, fronteira.

ARRASTRE: “Este é um elemento muito característico do gênero tango e consiste em marcar a síncope ou o ‘quatro’ começando por antecipar o ataque do primeiro tempo dos mesmos, isto é, partindo desde a última colcheia do compasso anterior quando se trata de síncope e desde a última negra do compasso precedente no caso do ‘quatro’ e do ‘dois’. [...] O arrastre no tango é tocado em todos os instrumentos, cada um fazendo uso dos recursos que lhe são próprios. Assim, nos *bandoneones* é mais como uma ligadura de prolongação com forte acento, enquanto que nos instrumentos de corda é mais próximo da ideia de ‘glissando’ ou ‘portamento’.” (CÁCERES, 2010; *EL MÚSICO EN FORMA*, tradução nossa). Horacio Salgán ainda chamaria de arrastre a um efeito de percussão que causa uma sonoridade imprecisa que se adquire apenas com a escuta e a prática. (FERRARI, 2011, p. 119).

BAIXO CONTÍNUO: “Expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do Renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias.” (GROVE, 1994, p. 66). Trata-se de um elemento característico à composição harmônica do tango.

BALCARCE, Emilio (1918-2011): *bandoneonista*, violinista, diretor, arranjador e compositor argentino. Através de seu conhecimento musical, escreve arranjos para Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi, Francini-Pontier e Leopoldo Federico, entre outros. Integrou a orquestra de Osvaldo Pugliese, formando, em seguida, o *Sexteto Tango*. Já afastado, retorna no ano 2000 como diretor da *Orquesta Escuela de Tango* que levaria seu nome. Resultado dos esforços de jovens músicos como Ignacio Varchausky, que havia proposto à *Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires* criar uma orquestra que revivesse o espírito da década de 1940 para o ensino das novas gerações, o nascimento dessa orquestra-escola coincide com o movimento de ressurgimento do tango no início deste século e encontra-se registrado no filme *Si sos brujo*.

BANDOLIM: “Instrumento de cordas dedilhadas, dotado de espelho, com corpo arredondado. O corpo pode ser talhado a partir de um bloco de madeira ou (desde o século XVII) construído como um alaúde. [...] O bandolim moderno, de quatro ordens de cordas, ou ‘bandolim napolitano’, remonta a meados do século XVIII; [...]” (GROVE, 1994, p. 71-72).

BANDONEÓN: Instrumento aerófono que produz som a partir da vibração das palhetas. Apesar da semelhança com o acordeão, possui um timbre distinto que se transformou em signo sonoro do tango.

BARLETTA, Alejandro (1925-2008): *bandoneonista*, músico e compositor argentino, dedicado às incursões do *bandoneón* na execução de música clássica.

BARNA, Tomás: escritor e jornalista que difundiu a cultura ibero-americana na *Radio France* e abriu o famoso *Trottoirs de Buenos Aires* em Paris nos anos de 1980.

BEAT: Unidade básica tempo na música; pulso. Coloquialmente, *beat* confunde-se com o significado de *groove*, tempo, métrica e ritmo. Refere-se ainda à ênfase na repetição na marcação de uma batida.

BINELLI, Daniel (1946-): *bandoneonista*, compositor, diretor e arranjador argentino. Participou do *Sexteto Tango*, agrupação que surgiu em 1968 a partir de alguns integrantes da orquestra de Osvaldo Pugliese. Tocou também com Atilio Stampone, Osvaldo Pugliese e, em 1989, com o *Sexteto Nuevo Tango* de Astor Piazzolla. Junto aos coreógrafos Pilar Álvarez e Claudio Hoffmann formou a *Compañía de Música y Danza Tango Metrópolis*, em 1998.

BOLICHE: Termo de difícil definição, envolvendo originalmente a ideia de comércio e despacho de bebidas e alimentos. O conceito de *boliche* pode ser traduzido como armazém, bar, *pub*, café com salão de jogos. Espécie de pequena cantina de característica familiar em que se serve bebida e comida, e em que eventualmente se pode escutar tangos.

BORDONEO (bordão): “Termo usado para indicar uma corda ou tubo que emite um som prolongado, habitualmente grave, que pode ser mantido continuamente ao longo de um trecho musical, como num registro de pedal dos órgãos.” (GROVE, 1994, p. 122).

BOULANGER, Nadia (1897-1979): compositora, regente e professora francesa. Estudou composição musical com Gabriel Fauré ao lado de Maurice Ravel, e ensinou a alguns dos mais proeminentes músicos do século XX, como Astor Piazzolla, Aaron Copland, Philip Glass e Quincy Jones. Não se sabe o quanto há de verdade, mas parece que Boulanger, então uma lenda viva da música na Europa, teria recusado a George Gershwin como aluno, mas aceitado a Piazzolla. (AZZI; COLLIER, 2012; FISCHERMAN; GILBERT, 2009, p. 35).

‘CAB’ CALLOWAY (1907-1994): cantor de jazz e *bandleader*, cujo nome é associado ao *Cotton Club* no Harlem dos anos de 1930 e 1940.

CACHAFAZ. Ovidio José Bianquet (1885-1942): bailarino e professor de dança (tango). *El Cachafaz*, como viria a ser conhecido, é uma das lendas do tango. Aparece dançando ao lado de Carmencita Calderón no filme *Tango*, de 1933. Nos anos de 1919, em Paris, teria atuado no famoso cabaré *El Garrón*, de Manuel Pizarro.

CADÊNCIA: “A conclusão ou a pontuação em uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia. As cadências são o modo mais eficiente de afirmar ou estabelecer a tonalidade de uma passagem.” (GROVE, 1994, p. 153).

CADÍCAMO, Enrique (1900-1999): poeta e escritor argentino. Escreveu a letra de inúmeros tangos famosos como *Nostalgias*, *Madame Iyonne*, *Anclao en París*, *Los mareados (Los dopados)*, *Pa’ que bailen los muchachos* e *Garúa*, além do livro *La historia del tango en París*, onde narra as memórias do tempo em que lá viveu.

CAFÉ CON CAMARERAS: Vide ‘ACADEMIA’.

CALO, Mariano González: *bandoneonista* e compositor argentino da novíssima geração do tango. Integra os grupos *Astillero* e o *Quinteto Criollo*.

CANARO, Francisco (1888-1964): violinista, diretor e compositor uruguaio. Da infância pobre nos *conventillos*, veio a tornar-se um dos mais bem sucedidos comercialmente personagens do tango. Foi autor – e/ou apropriou-se – de um sem número de tangos, realizando entre 3.500 e 7.000 gravações. Sua trajetória tem início ainda na *Guardia Vieja* e atravessa toda *Guardia Nueva* junto à corrente tradicionalista, com uma impressão rítmica de traços *milongueros* que favorece a dança. Em 1924, passa a ser o precursor no uso do cantor nas orquestras, ainda que inicialmente com a função de entonar o estribilho. Incorporou o contrabaixo nas formações orquestrais e chegou a se valer de até 32 instrumentistas para criar uma ‘massa sonora’ até então sem precedentes para os bailes de carnaval. Em 1925, viajou a Europa, onde já se encontrava Manuel Pizarro, e por lá ficou por cerca de três anos fazendo sucesso. Foi através dele que os estribilhistas Agustín Irustra e Roberto Fugazot, unindo-se depois ao pianista Lucio Demare, formaram um trio que por cerca de dez anos permaneceu na Espanha com grande notoriedade. Canaro incursionou ainda pelo teatro musical e pelo cinema, criando uma produtora própria.

CANDOMBE: Ritmo de matriz africana, eminentemente percussivo. Refere-se genérica e inicialmente às danças praticadas pelos negros principalmente no Uruguai, que chegou a ter um enorme contingente de escravos vindos da África entre os séculos XVIII e XIX. Enquanto dança, seu nome está associado

ao tango pelo fato de constituir-se no local de encontro dos negros para tocar tambores, base instrumental do candombe.

CANYENGUE: Estilo que se opõe ao ‘tango liso’, dançado preferencialmente em salões. O *canyengue* está associado ao tango mais alegre, saltitante e picado que se dançava durante a *Guardia Vieja*, incluindo a utilização de figuras mais ousadas como os cortes e quebradas. É o tango praticado nas *orillas*, nos arrabaldes, assim como no *bajofondo*, nos cabarés de vida mundana de cidades como Buenos Aires e Montevideu nos primeiros anos do século XX. Exprime também o jeito arrogante e o estilo de vida marginal do *compadrito* e pode eventualmente se referir a um estilo musical que enfatize o uso de *yeites* e de improvisações.

CANZONETTA: Diminutivo de *canzona* ou do italiano *canzone*. “[...] utilizado para peças vocais ligeiras dos sécs. XVI-XVIII das quais Monteverdi e Morely escreveram exemplos polifônicos notáveis. Mais tarde podia significar uma canção de pequena escala encaixada em uma ópera; o termo foi utilizado por Haydn e outros para canções estróficas com piano.” (GROVE, 1994, p. 167-168).

CÉLULA: “A menor parte do motivo, frase ou período musical.” (GROVE, 1994, p. 182). Confunde-se, portanto, com a figura ou o motivo musical como um fragmento melódico.

CHACARERA: Ritmo e dança de tradição indígena associada à região noroeste argentina principalmente à Província de Santiago del Estero e de Tucumán. Podem ser cantadas ou apenas instrumentais, com base de bumbo, *guitarra* e violino, utilizando-se do compasso 3x4 ou 6x8.

CHAMAMÉ: Gênero musical de influência indígena (guarani) fortemente associado ao elemento gaúcho e ao *criollo*, tendo em sua base instrumental o acordeão e a *guitarra*. Geograficamente, compreende parte do Mato Grosso do Sul, o flanco oeste da região sul do Brasil, parte do Paraguai, Uruguai e o Litoral argentino que compreende as províncias de Entre Ríos, Corrientes e Misiones – que formam a Mesopotâmia argentina – além de Santa Fe, Formosa e Chaco, atravessadas pelo rio Paraná.

CHICARRA: Efeito sonoro de percussão muito utilizado no tango que lembra o som de uma cigarra [*chicharra*]. É produzido passando-se a base do arco sobre a terceira corda do violino, próximo do estandarte [*cordal*] que é a parte que vibra e possibilita a particularidade deste som.

CHINAS CUARTELERAS: “Era chamado de ‘quartos das chinas’ em ambos os lados [*bandas*] do rio da Prata, as habitações que ocupavam as mulheres dedicadas aos batalhões nas proximidades do quarteis. Eram negras, mulatas, aborígenes e mestiças, também algumas brancas.” (ROSSI, 1958, p. 113, tradução nossa). Vide também ‘ACADEMIA’.

CLÁSSICA (música): Expressão usada para “[...] indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares; ‘clássico’ aplica-se também a qualquer coletânea de música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal. Mas seu uso principal relaciona-se ao idioma do classicismo vienense, que floresceu no final do séc. XVIII e início do séc. XIX, acima de tudo pelas mãos de Haydn, Mozart e Beethoven. Entre suas características musicais contam-se o uso da dinâmica e do colorido orquestral de modo temático; o uso do ritmo, incluindo a estrutura periódica e ritmo harmônico, para dar definições em grande escala, junto com o uso da modulação para construir longas arcadas de tensão e relaxamento (a maior parte das músicas é moldada na forma sonata ou em formas a ela relacionadas); e a mistura espirituosa, tipicamente austríaca, de traços cômicos e sérios.” (GROVE, 1994, p. 632-634). Como extensão, pode-se entender também como ‘música clássica’ aquela codificada em notações na partitura, prescrevendo altura, velocidade, escala, métrica e ritmo, evitando o improvisado e o uso abusivo de ornamentações. Embora seja controverso, pode-se também aproximar os conceitos de música clássica à erudita, ainda que esta esteja mais associada ao final do período barroco e inclusive com uma conotação que fora inicialmente um pouco pejorativa.

COBIÁN, Juan Carlos (1896-1953): pianista, diretor e compositor argentino. Juntamente com Enrique Delfino, foi o criador do tango *romanza* que se utilizaria de uma linha melódica que daria origem ao tango-canção. Tocou com Eduardo Arolas, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia e Julio De Caro. Em 1923, foi morar nos Estados Unidos. “Farto do uísque falsificado dos gângsteres e de ter que alternar o jazz com o tango [...]”, voltou em 1928, logo retornando para ficar por lá até 1943. Autor de tangos famosos como *Nostalgias*, *Los mareados* (anteriormente intitulado *Los dopados*), *La casita de mis viejos*, *El cantor de Buenos Aires* e *Niebla del Riachuelo*.

COMPADRITO: O *compadrito* é um tipo que teria origem com o gaúcho que, quando chega à cidade, progressivamente abandona seu cavalo para se tornar uma figura marginal no contexto urbano. O *compadrito* é usualmente descrito como uma espécie de malandro, um gatuno, arrogante e sarcástico, que passa a se vestir exageradamente com saltos altos e anéis, além do tradicional lenço no pescoço. Seria uma versão mais radical do compadre que ainda herdaria a nobreza do gaúcho, assumindo, por vezes, uma feição mais malévola. Armado sempre com seu punhal [*cuchillo*], está sempre a buscar encrencas e a vingar com morte sua honra, além de assumir a posição de sedutor e, por vezes, de proxeneta. O termo *compadrito* também é utilizado para se referir ao tango mais alegre, com ares *milongueros*; a um jeito de entonar a voz e cantar de certos tangos *criollos* que são preferencialmente acompanhados por *guitarras* e utilizam uma linguagem debochada; e ainda ao estilo *canyengue* de dançar, com alusões sexuais nas suas figuras arrojadas de cortes e quebradas.

CONCERTINA: “Instrumento do tipo do acordeão, de palheta livre, consistindo de duas caixas ligadas por um fole, cada caixa contendo um pequeno teclado de botões. A concertina inglesa, com um escala cromática completa, de quatro 8^{as}, tem sonoridade uniforme, com a mesma nota ressoando tanto na distensão quanto na compressão do fole; a do tipo alemão faz soar notas diferentes na distensão e na compressão”. (GROVE, 1994, p. 211). Na família dos instrumentos aerófonos, a concertina seria o instrumento mais próximo ao *bandoneón*.

CONFÍTERIA: Atualmente designa mais especificamente o estabelecimento comercial, largamente difundido em Buenos Aires, que vende doces e produtos de confeitaria em geral (*pastelería*). No entanto, possui um sentido mais amplo porque costumava incluir mesas para servir e um espaço reservado às orquestras e à pista de dança (*dance hall*). Exemplos notáveis incluem *La Ideal* (ainda aberta; vide *The tango salon*, em FILMOGRAFIA, REFERÊNCIAS) e a *El Molino* (desativada).

CONTRAPONTO: “A arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. [...] Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior. O termo [...] na maioria das utilizações modernas não se distingue de ‘polifonia’, significando literalmente sons múltiplos; existe no entanto uma tendência de aplicar ‘polifonia’ à prática do séc. XVI (o período de Palestrina) e ‘contraponto’ à do início do séc. XVIII (a época de Bach).” (GROVE, 1994, p. 218).

CONTRATEMPO: “[*off-beat*]. Qualquer acento num padrão rítmico regular, exceto sobre o primeiro tempo (o TEMPO FORTE); o termo geralmente se aplica a ritmos que enfatizam os tempos fracos do compasso. É muito empregado no jazz e por compositores modernos como Bartók e Stravinsky.” (GROVE, 1994, p. 219).

CONVENTILLOS: Denominação atribuída às habitações populares que abrigavam basicamente os imigrantes europeus em bairros portenhos como La Boca e Barracas. Apesar de suas péssimas condições de moradia, esses *conventillos* guardam um importante lugar na memória do tango, pois neles viveram músicos e em seus pátios internos dançava-se o *tango de las hermanas*, aquele em que os lendários personagens dos *compadritos* permitiam que as ‘mulheres de família’ praticassem.

CORDISCO, Alfredo (1916-): *bandoneonista* e compositor argentino. Integrou as orquestra de Roberto Firpo e Julio De Caro, entre outras.

CRIOLLO: Originalmente, trata-se do elemento ibérico nascido nas colônias espanholas. Possui um sentido de autêntico apesar de certo grau ‘tolerável’ de miscigenação. O *criollo* opõe-se ao imigrante

europeu que passa a habitar a região do estuário do Prata a partir do final do século XIX. Aproxima-se da figura do gaúcho, configurando-se em elemento típico da nacionalidade argentina, muito embora, seja um elemento igualmente comum ao Uruguai e ao sul do Brasil. Segundo Rossi (1958, p. 84, tradução nossa), apesar dos europeus consideraram *criollos* aos negros nascidos na América ou a qualquer filho de europeu nascido na América ou nas colônias, na “linguagem rio-platense”, o termo “*criollo*” significa “nativo” de modo que não se compreenda nenhum traço de ascendência ou exotismo na palavra, senão “[...] uma vaidosa determinação de pureza nativa, de autoctonia”.

CUCHILLO/CUCHILLERO: Faca, facão ou punhal, que passa a adquirir usos distintos na medida em que é utilizado por gaúchos, compadres e *compadritos*. Instrumento essencial para a sobrevivência do gaúcho em sua vida rude e nômade pelos pampas, sua função belicosa assume uma feição urbana com a figura marginal – mas também romantizada – do *compadrito* que passa a utilizá-lo em duelos pelas esquinas de Buenos Aires.

DE CARO, Julio (1989-1980): violinista, diretor e compositor argentino. Em 1924, a partir de influências de músicos como Arolas, Cobián e Delfino, De Caro estrutura a orquestra típica em torno da formação paradigmática do sexteto (dois *bandoneones*, dois violinos, piano e contrabaixo), servindo de referência para a evolução da linguagem instrumental do tango até o surgimento da *Vanguardia* na década de 1950. “De Caro conservou a essência do tango *arrabalero*, corajoso e lúdico dos precursores, mas fundindo-o com uma expressividade sentimental e melancólica desconhecida até então, reconciliando assim a raiz *criollista* com a influência europeia. Sua sólida formação acadêmica permitiu que envolvesse sua mensagem em uma linguagem musical depurada, de inefável sedução.” (TODO TANGO, tradução nossa). Em suas formações instrumentais, participaram Pedro Laurenz e Pedro Maffia no *bandoneón*, e Francisco De Caro – seu irmão – no piano.

DELFINO, Enrique (1895-1967): pianista e compositor argentino. Juntamente com Cobián, introduziu aspectos mais melódicos no tango da então *Guardia Vieja*, propiciando o futuro desenvolvimento da linguagem musical a partir do estilo *romanza*. Estudou na Itália, onde pode tomar maior contato com a obra de Wagner, Verdi e Puccini, e, ao regressar, passou três anos tocando na noite de Montevidéu. Entre suas obras, cerca de vinte e seis teriam sido gravadas por Carlos Gardel.

DI FILLIPO, Roberto (1924-1991): *bandoneonista argentino*. Reconhecidamente uma das maiores virtuosos no *bandoneón*, tocou ao lado de Rovira na agrupação de Orlando Goñi e também ao lado de Piazzolla e de Horacio Salgán. Apesar de sua competência no instrumento, passou quase trinta anos tocando oboé junto à orquestra do *Teatro Colón*, por onde se aposentou.

DISCÉPULO, Enrique Santos (1901-1951): poeta e compositor argentino, ator e autor de teatro. Entre outras, escreveu as letras de *Cambalache* e *Cafetín de Buenos Aires*. Costumava imprimir um tom mais politizado, pessimista e melancólico em seus versos. Atesta-se inclusive ao seu nome a autoria da polêmica frase ‘o tango é uma música triste que se baila’.

ELETRÔNICA: “Música produzida ou modificada por meios eletrônicos, de tal modo que seja necessário equipamento eletrônico para poder ser ouvida.” (GROVE, 1994, p. 634). Nesse sentido, opõe-se à música acústica.

ERUDITA (música): Vide ‘CLÁSSICA’.

ESCALA: A escala pode ser definida como: “Uma sequência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente. É longa o suficiente para definir sem ambiguidades um modo ou uma tonalidade, e começa ou termina na nota fundamental daquele modo ou tonalidade. Uma escala é DIATÔNICA se a sequência de notas baseia-se num gênero de 8ª que consiste em cinco tons e dois semitons; as escalas MAIOR e MENOR natural são diatônicas, tais como os modos eclesiásticos. Uma escala CROMÁTICA baseia-se numa 8ª de 12 semitons.” (GROVE, 1994, p. 301-302).

EXPOSITO, Homero (1918-1987): poeta e letrista argentino. Autor de tangos como *Percal*, *Naranja en flor* e *Maquillaje*.

EXPRESSÃO: “A ideia de que a música é capaz de exprimir emoções foi reiterada muitas vezes na história da literatura musical. Em alguns contextos, p. ex., no barroco, acreditava-se que certos tipos de fraseado possuíam conotações emocionais específicas (i.e. uma frase em tonalidade menor descendente teria a conotação de desespero). Alguns autores afirmam que a música é capaz de exprimir emoções específicas, enquanto outros sugerem que ela meramente as imita. Mais comumente, aplica-se ‘expressão’ a elementos da execução musical que dependem de uma reação pessoal e variam entre diversas interpretações, i.e., nuances como as que podem ser criadas a partir de articulação, andamento e dinâmica. Aplicam-se ‘indicações expressivas’, particularmente a indicações de dinâmica, como *pp* (*pianíssimo*), *f* (*forte*), ou *cres* (*crescendo*); palavras como *cantabile* ou *morendo* também são indicações expressivas.” (GROVE, 1994, p. 306).

FALÚ, Eduardo (1923-2013): músico e *guitarrista* de folclore argentino.

FANDANGO: Gênero de música dançada – e cantada – na Europa desde o final do século XVIII. De origem espanhola, utiliza-se de *guitarras* e palmas no acompanhamento rítmico.

FEDERICO, Domingos (1916-2000): *bandoneonista*, compositor, diretor e docente argentino. Tocou com as orquestras de Miguel Caló e Francisco Canaro.

FEDERICO, Leopoldo (1927-): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Passou pelas mais importantes orquestras de tango desde Juan Carlos Cobián, Alfredo Gobbi, Osmar Maderna, Carlos Di Sarli, Atilio Stampone até Astor Piazzolla. Atualmente é considerado como a mais importante referência viva de *bandoneonista*.

FEIJÓO, Bernardo Canal (1897-1982): advogado e escritor argentino. Nos anos de 1920, participou do grupo literário em torno da revista *Martín Fierro*, junto com Jorge Luis Borges.

FERRER, Horacio (1933-): poeta e letrista uruguaio, autor de vários livros sobre o tango. Foi parceiro de Astor Piazzolla na composição de letras para diversas canções como a famosa *Balada para un loco*, além do libreto para a opereta *María de Buenos Aires*.

FIGURA: “Pequena ideia melódica com uma identidade particular de ritmo e/ou contorno.” (GROVE, 1994, p. 324). Vide ‘MOTIVO’.

FIGURA(S): Conjunto de movimentos do corpo utilizados na dança do tango. As principais figuras são: os giros, a boleada, a corrida, o molinete, a sentada ou a volcada, as picadas, o voleio, a meia lua (giro de 180°), o arrastre, a bicicleta, a mordida e a parada.

FIRPO, Roberto (1864-1969): pianista, diretor e compositor argentino. Introduziu o piano na formação instrumental do tango, tornando-o mais romântico. Foi ainda na época da *Guardia Vieja* um dos precursores da corrente evolucionista. Gravou tangos como *Alma de bohemio*, *Montevideo*, *La carcajada* e *Fuegos artificiales*, este junto com Eduardo Arolas. Seu nome está ligado à história da dupla Gardel-Razzano na medida em que eles estrearam no *Armenonville* em 1913, onde sua orquestra então tocava.

FLORES, Celidonio (1896-1947): poeta e letrista argentino. Teve vários tangos gravados por Carlos Gardel como o famoso *Mano a mano* e foi incluído no repertório de cantores como Edmundo Rivero e Julio Sosa. Entre alguns de seus maiores sucessos, incluem-se *Margot*, *El bulín de la calle Ayacucho*, *Pan* e *Corrientes y Esmeralda*.

FRANK, Waldo (1989-1967): escritor, romancista, crítico social e literário dedicado à cultura latino-americana, nascido e morto nos Estados Unidos.

FRASE: “Termo usado para pequenas unidades musicais de tamanhos variados, geralmente consideradas maiores do que um motivo, porém menores do que um período. O termo tem uma conotação melódica: aplica-se ‘frasear’ à subdivisão de uma linha melódica.” (GROVE, 1994, p. 343).

FRESEDO, Osvaldo (1897-1994): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Possui uma das carreiras mais proúculas na história do tango cobrindo 63 anos e realizando cerca de 1.250 gravações. Conhecido desde a *Guardia Vieja* por seu estilo refinado, preferido pela elite, foi um dos responsáveis pela introdução de novos timbres na orquestra, inclusive com o uso discreto da bateria. Seu tango mais conhecido é o melodioso *Vida mía*.

FUGA: “Uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo. Na seção de abertura ou ‘exposição’, o tema principal, ou ‘sujeito’, é anunciado na tônica, após o que a segunda voz entra com a RESPOSTA [...]. Esse procedimento é repetido em 8^{as} diferentes, até que todas as vozes tenham entrado e a exposição esteja completa.” A menção às fugas de Bach deve-se ao fato de ter sido ele um dos mestres dessa técnica, tendo inclusive composto *A arte da fuga*, em que “[...] explorou as potencialidades de um único tema principal, num ciclo de 14 fugas, incluindo pares de fugas invertíveis, ou ‘em espelho’, num exemplo único em sua obra.” (GROVE, 1994, p. 347-348).

GAITA [*armónica-es*]: “gaita de boca ou harmônica”. Quando transladada ao contexto musical do tango, a gaita pode assumir uma sonoridade que lembra muito o timbre do *bandoneón*. A audição de certas peças de Franco Luciani (1981-), músico e compositor argentino, confirmaria essa suposição.

GALLO, Ramiro (1966-): violinista, compositor e arranjador argentino. Foi membro fundador da *Orquesta Escuela de Tango* dirigida por Emilio Balcarce, diretor musical da *Orquesta El Arranque* e atualmente possui uma formação de quinteto e conduz também a *Orquesta Arquetípica*. Sua mais recente discografia inclui *Arte Popular* (2010), *Suite Borgeana* (2009), *Azul Ciudad* (2009) e *Raras Partituras* (2007) com a participação de diversos intérpretes contemporâneos de tango.

GARDEL, Carlos. Charles Romuald Gardés (1890-1935): Também conhecido por *Carlitos*, *El Morocho del Abasto*, ou *El Zorzal Criollo*, é o maior mito do tango-canção argentino. Imprimiu um padrão no estilo de cantar com o timbre singular de sua voz e divulgou o tango na Europa e nos Estados Unidos por meio de espetáculos, gravações em disco e produções cinematográficas em que sempre foi protagonista. Vide FILMOGRAFIA, REFERÊNCIAS.

GATO: música e dança típica de região que inclui Argentina, Bolívia, Uruguai e Paraguai.

GIGLIOTTI, Ramiro: bailarino e professor de tango da atual geração.

GINASTERA, Alberto (1916-1983): docente e compositor argentino de música clássica com fortes impressões gauchescas impregnadas de nacionalismo. Foi professor de Astor Piazzolla antes que este viesse a ter lições com Nadia Boulanger em Paris.

GLISSANDO: “Um efeito deslizante; palavra, pseudoitaliana, vem do francês *glisser*, ‘deslizar’. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota individual seja articulada, não importando a rapidez do ‘deslizamento’). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura (como no PORTAMENTO), mas um autêntico glissando, em que cada nota seja distinguível, também é possível.” (GROVE, 1994, p. 373).

GOBELLO, José (1919-2013): escritor e jornalista argentino, principalmente dedicado ao tango e ao lunfardo. Foi fundador e presidente da *Academia Porteña del Lunfardo*.

GOÑI, Orlando (1914-1945): pianista e diretor argentino. Tocou ao lado de Gobbi, Caló, Cobián e finalmente Troilo, com quem estabelece uma sólida parceria. Imprimiu um ritmo moderno, próximo

ao jazz mais suingado, com uso de síncope. Chegou a formar sua própria orquestra com Rovira e Di Filippo, mas morreu ainda jovem pelos excessos da vida boêmia na casa de um amigo em Montevideu.

GRECO, Vicente (1888-1924): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Uma das principais referências da época da *Guardia Vieja*. Foi criado em um *conventillo* e aprendeu a tocar de ouvido. Apresentou-se em casas de baile como de María La Vasca, assim como no luxuoso *Plaza Hotel* e em residências de famílias abastadas do Retiro e da Recoleta. Greco teria ainda sido responsável por ter protagonizado a primeira gravação a utilizar-se da denominação *Orquesta Típica Criolla* em 1911.

GROOVE: Termo de difícil conceituação que se aproxima do sentido de suingue, contido no blues e no jazz e em gêneros musicais com forte pulsação rítmica que incitam à dança.

GRUPETOS: “Ornamento consistindo essencialmente de quatro notas: a nota acima da principal, a nota principal, a nota abaixo, e novamente a nota principal.” (GROVE, 1995, p. 391).

GUARDIA NUEVA: Período compreendido aproximadamente entre os anos de 1920 a 1955 em que o tango consolida-se como linguagem musical através de duas vertentes relativamente antagônicas: tradicionalista e evolucionista. Época que o tango vive seu apogeu com a proliferação de inúmeras orquestras típicas e do baile, assim como se consolida o gênero tango-canção que teve em Carlos Gardel seu nome mais representativo. Entre as mais conhecidas orquestras típicas da época, pode-se mencionar as de Julio de Caro, Osvaldo Fresedo, Juan D’Arienzo, Aníbal Troilo e Osvaldo Pugliese.

GUARDIA VIEJA: Período que compreende aproximadamente aos anos de 1880 a 1920 em que o tango teria sido gestado em sua determinação rítmica e em sua configuração de orquestra típica com a inclusão do *bandoneón*. Destacam-se nessa época nomes como de Julian Maglio [*Pacho*], Genaro Espósito [*El Tano*], Vicente Loduca, Eduardo Arolas [*El Tigre*] e Arturo Bernstein [*El Alemán*], que, a exceção deste último, não possuíam domínio técnico dos instrumentos e em que o improvisado era uma constante, já que o letramento musical era praticamente nulo.

GUERSCHBERG, Nicolás: um dos integrantes do grupo *Tangocontempo*, conhecido por uma visada mais vanguardista do tango com incursões pelo jazz e pela música contemporânea. Possui influências de Keith Jarrett e Stravinsky, e costuma integrar formações de outros grupos como *Escalundrum* e *La Camorra*. Em 2011, gravou com sua formação de sexteto *Movimientos Porteños* onde se percebe um forte traço piazzolliano em sua obra. Seu sexteto inclui nomes como Alejandro Guerschberg, Esteban Falabella, César Rago, Juan Pablo Navarro e Martín Pantyrer.

GÜIRALDES, Ricardo (1886-1927): poeta e escritor argentino, autor de obras como *Raucha* e *Don Segundo Sombra* de temática inspirada no universo gauchesco. De família abastada, teve a oportunidade de ter uma formação sólida e cosmopolita que incluía o conhecimento de diversas línguas e culturas. Exímio dançarino, ele foi um dos precursores na introdução do tango em Paris na década de 1910, mantendo com o mesmo uma relação ambígua.

GUIARRA: O termo *guitarra* poderia ser facilmente traduzido por violão por ser a palavra mais adequada na língua portuguesa. No entanto, deve-se ter em mente que a palavra *guitarra* remete mais diretamente a sua origem andaluza, assumindo um sentido particular dentro do contexto hispânico no qual o tango se insere.

HABANERA: “Dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana (*La Habana*). A música é em compasso binário de moderado a lento. A habanera tornou-se popular no séc. XIX e foi muito utilizada por compositores franceses e espanhóis; um exemplo notável pode ser encontrado na *Carmen*, de Bizet.” (GROVE, 1994, p. 399).

HARMONIA: “A combinação das notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes.” (GROVE, 1994, p. 407).

HARMÔNIO (*armonio-es*): “Pequeno órgão de palheta [peça fina que é posta em vibração pelo ar vindo dos foles ou do sopro]. O instrumento original, patenteado em 1842, tinha um teclado de três 8^{as}, um conjunto de palhetas (mais tarde quatro conjuntos) e um único fole de pedal. [...] Até a primeira metade do séc. XX foi encarado como um substituto para a orquestra na música doméstica e em arranjos de música ligeira; foi usado também para a música de igreja e nos cinemas.” (GROVE, 1994, p. 409). Trata-se de uma versão mais portátil que o órgão, justamente por não dispor de tubos.

HARPA: “Nome genérico para instrumentos de cordas dedilhadas, em que o plano das cordas é perpendicular à tábua de harmonia.” (GROVE, 1994, p. 409).

KAGEL, Mauricio (1931-2008): músico e compositor nascido na Argentina, onde ainda estudou filosofia e literatura, partindo em 1957 para a Alemanha onde adquiriria cidadania.

KLEZMER: Música praticada por judeus provenientes do Leste Europeu, utilizada principalmente em celebrações como casamentos. Dentre os instrumentos, destaca-se o violino, que frequentemente se vale de glissandos e staccatos em sua execução, além da eventual presença de um acordeão.

LEGATO (ligado): “Termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ‘ênfase’ especial; o oposto de STACCATO.” (GROVE, 1994, p. 527).

LEITMOTIV: “Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística).” (GROVE, 1994, p. 529).

LISO (tango): Tango dançado, apropriado para pistas de baile, opondo-se ao estilo *canyengue*, que teria tido origem no piso de terra e na execução pública em *conventillos* ou ainda pelas veredas. Esquemáticamente, pode-se afirmar que o tango liso é decorrente da evolução musical que ocorreu durante a *Guardia Nueva* com a introdução de uma marcação rítmica mais suave e melódica proporcionado pela execução do piano e do *bandonéon*, e pela influência do chamado tango *romanza*. Ainda que a questão gere polêmica, o tango teria sido alisado em sua passagem por Paris nos anos de 1910, extraindo-lhe a exagerada sensualidade do estilo *canyengue* com seus cortes e quebradas. De toda forma, o tango liso representou um estilo de dança mais apropriado ao gosto da classe média portenha, possibilitando que o baile proliferasse por toda cidade entre os anos de 1920 a 1950.

LODUCA, Vicente (1888-1932): *bandoneonista*, compositor e diretor nascido na Itália. Foi um dos precursores do tango em Paris.

MADEIRAS: “Designação da família de instrumentos de sopro (aerofones), cuja coluna de ar é posta em vibração através do fluxo de ar de encontro a uma borda ou mediante uma palheta. Podem ser feitos de madeira, ebonite, metal (inclusive latão, no caso do saxofone), marfim ou outros materiais.” (GROVE, 1994, p. 561). Dentre os instrumentos mais conhecidos destacam-se a flauta, doce ou transversal, o oboé, o fagote, o clarinete e saxofone.

MAINETTI, Pablo (1971-): *bandoneonista*, músico e diretor argentino. Estudou com consagrados *bandoneonistas* como Rodolfo Mederos, Daniel Binelli, Julio Pane e Néstor Marconi. Viveu durante seis anos em Barcelona onde deu início a sua carreira de compositor no *Conservatorio Profesional de Badalona*. Tocou com orquestras como *Sexteto Mayor*, *Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires* e *Emilio Balcarce*, e como solista em concertos com sinfônicas e filarmônicas na Europa. Em sua discografia, apresenta obras como *Partes de la suma* (2011); *Complicidad* (2006), com o guitarrista César Angelieri; *Tango Reflections Trío* (2005), com Adrian Iaies e Horacio Fumero; *Tres Rincones* (2004); e *Gran Hotel Victoria* (2000), com seu quinteto.

MALEVO: malvado, malfeitor, delinquente, capanga. Dentro da mitologia do tango, o *malevo* poderia ser considerado como a face mais sombria do *compadrito*.

MANZI, Homero (1907-1951): poeta e letrista. Imprimiu um forte acento poético e nostálgico nas letras, esquivando-se do relato de crônicas sociais e de consignas morais. Abusou das metáforas e não se utilizou do lunfardo (gíria e idioleto portenho). Escreveu alguns dos tangos mais emblemáticos como *Sur*, *Che*, *bandoneón*, *El último organito* e *Barrio de tango*, além de atualizar a milonga em letras como *Milonga sentimental* e *Milonga del 900*.

MARCATO: “Marcado, enfatizado, acentuado.” (GROVE, 1994, p. 574).

MARCONI: Néstor (1942-): *bandoneonista*, arranjador e compositor argentino. Representante da geração dos anos de 1970. Tocou com a orquestra de Francini-Pontier e, junto com o pianista Osvaldo Tarantino, acompanhou as vozes de Roberto Goyeneche e Rubén Juárez no *Café Homero* nos anos de 1980. Atualmente, é um dos diretores da *Orquesta de Música Argentina Juan de Dios Filiberto*.

MASSA SONORA: Termo que se confunde com a ideia de textura musical. Composição que minimiza a importância das alturas musicais individuais em prol do conjunto de timbres e da dinâmica como principais formadores de impacto, possibilitando borrar a fronteira entre som e ruído.

MAZURCA: “Dança polonesa da Mazóvia, cercanias de Varsóvia. [...] Geralmente dançada por quatro, oito ou doze casais, era originalmente acompanhada por uma espécie de cornamusa ou gaita de foles. Durante os sécs. XVIII e XIX, esteve em voga em muitas capitais europeias, e sua potencialidade pode ser observada nas mazurcas para piano de Chopin.” (GROVE, 1994, p. 587).

MEDEROS, Rodolfo (1940-): *bandoneonista*, compositor, arranjador e diretor de orquestra de tango. Tocou com as orquestras de Astor Piazzolla, Osvaldo Pugliese e, depois com o *Sexteto Tango*, ao lado de *bandoneonistas* como Arturo Penón, Daniel Binelli e Juan José Mosalini. Em 1976, passa a incursionar pela fusão entre jazz, rock e música de Buenos Aires, com seu conjunto *Generación Cero*. Produziu uma extensa discografia com inclusões inclusive pelo cinema. Atualmente mantém uma formação de trio e de orquestra típica.

MELODIA: “Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável.” (GROVE, 1994, p. 592).

METAIS: “Termo empregado para instrumentos de sopro vibrados por ação dos lábios (aerofones). Sua coluna é posta em vibração pelos lábios do executante, comprimidos contra um bocal em forma de taça (ou funil). Essa categoria inclui instrumentos feitos não apenas em latão ou outros metais, mas também de outros materiais, incluindo madeira ou chifre. Além do mais, alguns instrumentos feitos de latão (como o saxofone) não são classificados como da família dos metais, uma vez que suas colunas de ar são postas em vibração por meio de palhetas.” (GROVE, 1994, p. 600). Dentre os principais instrumentos da família dos metais incluem-se o trompete, a trompa, o trombone e a tuba.

MÉTRICA: “A organização das notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal forma que numa pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e a duração de cada nota medida em termos desses tempos. Os tempos são agrupados regularmente em unidades maiores, chamadas compassos. A métrica é identificada no início de uma composição, ou em qualquer ponto onde mude, através de uma fórmula de compasso.” (GROVE, 1994, p. 600).

MILONGA: Etimologicamente, a origem da palavra é quimbunda, significando palavras, palavreado, num sentido próximo ao da *payada* (HORVATH, 2006, p. 40). Segundo Cáceres (2010, p. 33, tradução nossa), “A milonga é originária do sul do Brasil (que, por sua vez, deriva de Bantú Molunga). A milonga era um ciclo que se repetia para acompanhar as *payadas* durante as guerras civis brasileiras na metade do século XIX. Os gaúchos do rio da Prata compartilhavam as fogueiras, levando e trazendo a milonga. Mais tarde se chamará milonga sulista, até que em Montevidéu e Buenos Aires, ao entrar em contato com o candombe, se tornará dançável”. A milonga, além de designar um gênero musical e uma consequente forma de dançar, também significa o espaço em que se desenrola o baile de tango. No contexto dos anos de 1920 a 1950, quando as orquestras tocavam ao vivo vários estilos

dançáveis, o termo baile era mais apropriado. Com o tempo, o termo milonga passa a ser utilizado para designar os ambientes em que se bailam especificamente tangos e milongas. Hoje, se alguém quer sair para dançar tango, costuma dizer que ‘vai a uma milonga’.

MODULAÇÃO: “Na música tonal, o movimento que leva de uma tonalidade a outra num processo musical contínuo. [...] As modulações são em geral efetuadas usando-se um acorde comum; desempenham papel importante na organização formal de uma obra.” (GROVE, 1994, p. 612).

MONTES, Osvaldo (1934-): *bandoneonista* e compositor argentino. Gravou com cantores como Edmundo Rivero e Roberto Goyeneche, e trabalhou com músicos como Alfredo Gobbi, Miguel Caló, Mariano Mores, Horacio Salgán e Libertad Lamarque.

MORDENTES: “Ornamento que consiste, em sua forma habitual, na rápida alternância da nota principal com a nota de um grau mais abaixo.” (GROVE, 1994, p. 620).

MORFOLOGIA: Embora na terminologia musical o conceito de morfologia tenha um sentido diverso, sendo empregado na análise das formas e processos, aqui se refere exclusivamente à forma material e à arquitetura do instrumento que são objeto de classificação pela organologia.

MOTIVO: “Ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase.” (GROVE, 1994, p. 624).

MUGRE: *La mugre* consiste num jeito aparentemente imperfeito de tocar que marca um traço distintivo do tango para que soe tango. (FERRARI, 2011, p. 118).

MUSETA [*musette*-fr]: “Na França do séc. XVII e início do séc. XVIII, a musette era uma pequena gaita de foles, de linhas aristocráticas [...] Nos anos de 1830, o nome foi dado a um pequeno oboé, sem palheta encapsulada [...] O termo é usado também para uma peça do gênero da gavota, de caráter pastoril, cujo estilo sugere o som da museta ou da gaita de foles, geralmente com um bordão grave.” (GROVE, 1994, p. 631-632). A *musette* também é comumente associada a versões híbridas como a valsa *musette* e o tango *musette*, tocado por um acordeão. Esse estilo encontra-se fortemente identificado a uma sonoridade tipicamente parisiense ainda hoje.

MÚSICA ABSOLUTA: “Expressão usada pela primeira vez por escritores românticos alemães, para um ideal de música ‘pura’ independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo [...]; sugeriu-se que esse tipo de música deveria ser compreendido como uma estrutura objetiva sem conteúdo expressivo.” (GROVE, 1994, p. 632). Nesse sentido, opõe-se ao conceito de música programática. Pode-se também afirmar que esse ideal de música absoluta está contido na concepção formalista da *Segunda Escola de Viena* (Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern).

MÚSICA PROGRAMÁTICA: “Música de tipo narrativo ou descritivo. [...] A música programática, que se confronta com a música absoluta, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. [...] O programa como ideia básica determinante na música sinfônica deu origem a muitas das grandes obras do nacionalismo tcheco e russo, às sinfonias da Mahler e à escola francesa de escrita orquestral, adentrando o séc. XX, sem sofrer qualquer oposição intelectual séria até a reação liderada por Schoenberg, Bartók e Stravinsky.” (GROVE, 1994, p. 636-637). Outros exemplos conhecidos de músicas que poderiam ser encaixadas no conceito de música programática seriam *As quatro estações* de Vivaldi e a *Pastoral* de Beethoven.

NIÑOS BIEN: Os *niños bien* consistem nos jovens das famílias da elite portenha que frequentavam os cabarés e, eventualmente, o *bajofondo*, ou seja, o submundo dos circuitos prostibulares.

NISIMMAN, Marcelo (1970-): *bandoneonista*, compositor e arranjador argentino. Estudou com Julio Pane e com Detlev Müller-Siemens em Basel, na Suíça. Entre os anos de 2011 e 2012, começou uma

intensa colaboração artística com Ute Lemper [cantora alemã que renovou o trabalho de Kurt Weil], tanto na execução como na composição. Seu disco *Tango Art* (2011) envereda por formas experimentais que se distanciam contudo da sonoridade habitual do tango.

NUEVO TANGO: é a expressão a que habitualmente se refere à música de vanguarda que surgiu em Buenos Aires em meados dos anos de 1950, cujo maior expoente é Astor Piazzolla em função da visibilidade que imprimiu a esse novo tango. Ao lado da concepção de *Música Contemporânea de Buenos Aires*, o *nuevo tango* é o termo utilizado por Astor Piazzolla para se referir a sua música. Também cumpre notar que algumas fontes – essencialmente de origem não argentina ou uruguaia – utilizam equivocadamente o termo *nuevo tango* para se referirem ao tango eletrônico que surgiu no final dos anos de 1990, denominando-o também como *tango nuevo* ou mesmo *neotango*.

ORGANITO CALLEJERO [Realejo]. Denominação comum tanto na Argentina como no Uruguai aos realejos que contribuíram para que a sonoridade do tango fosse ouvida pelas ruas. Teriam sido introduzidos na Argentina em 1870 através de três luthiers italianos que instauraram uma oficina de reparo de instrumentos musicais mecânicos. Em algumas versões, há um teclado, em outras, um disco que é acionado por manivela.

ORGANOLOGIA: “O estudo descritivo e analítico de instrumentos musicais. O termo foi introduzido por Bessaraboff em 1941, para distinguir entre os ‘aspectos científicos e de engenharia’ dos instrumentos e o estudo mais amplo da música.” (GROVE, 1994, p. 679). A organologia trata da organização e classificação dos instrumentos segundo critérios variáveis, mas que usualmente incluem o material e a forma física (sua ‘morfologia’), o timbre ou qualidade do som produzido, a mecânica ou o modo de execução do som.

ORILLA/ORILLERO: beira, borda, fronteira. Termo que se confunde com a ideia de arrabalde [arrabal], ou de subúrbio ainda que numa acepção mais positiva que a usual a certos contextos. Já o músico *orillero* seria aquele que toca de ouvido [a *la parrilla*], ou de forma improvisada.

ORNAMENTO: “A fórmula breve e convencional de ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradições de ornamentação livre, ou que pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas.” (GROVE, 1994, p. 684).

ORQUESTA TÍPICA: A denominação *Orquesta Típica Criolla* teria aparecido pela primeira vez em 1911, a partir da gravação de Vicente Greco para o selo *Columbia* (GRÜNEWALD, 1994, p. 16; MARTINEZ; ETCHEGARY; MOLINARI, 2011, p. 143; SIERRA, 2010, p.52-53). De certa maneira, a denominação decorre do interesse das gravadoras em distinguir o tango de outros gêneros musicais assegurando-lhe uma identidade nacional. Com o tempo, o termo *criolla* foi abandonado e persiste assim até hoje para se referir às formações instrumentais que vão desde o tradicional sexteto que inclui dois *bandoneones*, dois violinos, piano e contrabaixo, até configurações mais amplas.

OSTINATO: “Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um ostinato melódico pode ocorrer no baixo, como melodia numa voz superior, ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas. A progressão de um acorde constantemente repetido produz um ostinato harmônico, como na *Berceuse* de Chopin, enquanto um ostinato rítmico ocorre no *Bolero* de Ravel.” (GROVE, 1994, p.687).

PACHO, Juan Maglio (1880-1934): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Juntamente com Vicente Greco, Genaro Espósito e Eduardo Arolas, Pacho foi um dos precursores do tango durante o período da *Guardia Vieja*, tocando em cafés legendários como *La Paloma*.

PASODOBLE: Gênero musical e de dança associado às touradas espanholas.

PATOTERO: Jovens ‘arruaceiros’ que vivem de forma gregária – em patotas.

PAYADA/PAYADOR: Etimologicamente, a *payada* pode ser traduzida como trova, assim como o *payador* por trovador, sendo este uma figura arquetípica dentro do contexto da cultura gaúcha, presente na Argentina, Uruguai e no Rio Grande do Sul. O *payador* é um cantor errante que percorria as campanas recitando versos, acompanhado por uma *guitarra*. Utilizando-se do contraponto, o *payador* improvisa sobre temas variados, narrando a paisagem natural e social dos pampas. “Segundo alguns historiadores, [os *payadores*] surgiram em nosso [argentino] território em 1778 e perduraram até as primeiras décadas do século XX quando o tango e seus intérpretes começaram a deslocá-los do centro das atenções.” (HORVATH, 2006, p.33, tradução nossa).

PAZ, Juan Carlos (1901-1971): músico, compositor e crítico de arte. Um dos introdutores da técnica dodecafônica na América Latina nos anos de 1930.

PERINGUNDINES: Vide ‘ACADEMIA’.

PIAZZOLLA, Ástor Pantaleón (1921-1992): *bandoneonista*, compositor, diretor e arranjador musical argentino com maior expressão mundial, criador do chamado *nuevo tango* e da *música contemporânea de Buenos Aires*.

PIRO, Osvaldo (1937-): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Na década de 1960, tocou na orquestra de Alfredo Gobbi, no final dos anos de 1970, em locais como *El viejo almacén*, *Caño 14*, *Michelangelo*, e nos canais de televisão e estações de rádio, e, durante seu exílio na Europa, nos anos de 1980, no famoso *Trottoirs de Paris*.

PIZARRO, Manuel (1895-1982): *bandoneonista*, diretor e compositor argentino. Aprendeu a tocar com Juan Maglio ‘Pacho’. Em 1920, aceita o convite de Canaro para formar uma orquestra e tocar durante um ano no café *El Tabaris* em Marselha, na França. Em seguida, parte para Paris onde acaba por ser proprietário de várias casas noturnas em que se tocava tango. Esteve por dez anos à frente do *El Garrón*, famoso cabaré parisiense dos anos de 1930. É um dos principais personagens do livro de Enrique Cadícamo *La historia del tango en París*, onde narra as memórias do tempo em que lá viveu.

PIZZICATO: (do italiano “beliscado”): “Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos.” (GROVE, 1994, p. 729). Os violinistas de música clássica usualmente fazem o pizzicato com um dedo apenas, enquanto no tango utilizam-se três dedos, produzindo um efeito de repique.

POLCA: “Animada dança de casais em compasso 2/4. De origem boêmia, tornou-se uma das danças de salão mais populares do séc. XIX. A música, geralmente em forma ternária, empregava ritmos característicos, enfatizando a terceira colcheia do compasso.” (GROVE, 1994, p. 732).

POLIFONIA: “Termo derivado do grego, significando ‘vozes múltiplas’, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas (i.e., vozes ou partes) soam simultaneamente. [...] O tipo de polifonia usado na época barroca, por Bach e Handel, é geralmente designado pelo termo ‘contraponto’.” (GROVE, 1994, p. 733).

POP [*pop music*]: “Expressão aplicada desde o final dos anos 50 aos tipos de música popular dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial.” (GROVE, 1994, p. 735). Estruturalmente implica na simplificação de formas da música popular de trinta e dois compassos e no uso do estribilho e da estrofe. O pop alude a uma midiaticização e espetacularização da música, mas, sobretudo, implica uma concepção estética que inclui a interação com outros sistemas semióticos como o da moda, necessários para a compreensão do fenômeno em uma dimensão mais ampla, além da mera análise de sua estrutura musical que não chega sozinha a defini-lo.

POPULAR (música): “Expressão que abrange todos os tipos de música tradicional ou ‘folclórica’ que, originalmente criada por pessoas iletradas, não era escrita.” (GROVE, 1994, p. 636).

PORTAMENTO: (1) “Um ‘deslizamento’ fluente e rápido entre duas alturas, executado sem solução de continuidade. É característico da voz humana, do trombone e dos instrumentos de arco; é há muito considerado um recurso expressivo, embora nas execução dos instrumentos de arco mudanças na técnica e no gosto fizessem com que gradualmente caísse em desuso.” (2) “Ornamento consistindo de uma breve progressão de notas acessórias por grau conjunto, ascendente ou descendente, em direção à nota principal.” (3) “Na execução de instrumentos de cordas, designa uma mudança de posição; é efetuado deslizando-se o dedo que já se encontra sobre a corda até a próxima nota a ser digitada por um outro dedo. O resultado é normalmente de um *glissando*.” (GROVE, 1994, p. 736-737)

PUGLIESE, Osvaldo (1905-1995): pianista, compositor e diretor argentino. Pugliese é uma das principais referências do tango, mantendo-se em atividade durante cerca de setenta anos ao lado de nomes como Roberto Firpo, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Elvino Vardaro, Alfredo Gobbi e Miguel Caló. Antecipou-se a Horacio Salgán e Astor Piazzolla, no uso do contraponto e da síncope. Autor de tangos inesquecíveis como *Recuerdo* e *La Yumba*, Pugliese conseguiu unir técnica e emoção, imprimindo força rítmica e agressividade no seu estilo que hoje serve de referência a orquestras como *La Fernández Fierro* e *Astillerio*. Filiando-se desde cedo ao sindicato de músicos e assumindo uma aberta, e rara, posição de esquerda no meio, teve a execução de sua música proibida e foi preso durante o governo de Perón, embora sua orquestra não deixasse de atuar nesses momentos, deixando um cravo vermelho sobre o piano em homenagem a sua ausência. Em 1985, ao completar oitenta anos, finalmente abriram-se as portas do *Teatro Colón* para ele e, portanto, para o tango.

QUEJUMBROSO: Lamuriento, queixoso, resmunguento, choroso. Expressão utilizada frequentemente para referir-se à sonoridade do *bandoneón*.

RICHEPIN, Jean (1849-1926): Nascido na Argélia, Jean Richepin foi um poeta com incursões pelo teatro e interesse nos excluídos da sociedade como os mendigos, malfeitores e vagabundos que dormem pelas ruas. Em 1908 é nomeado membro da Academia Francesa, atua também como jornalista e intenta sem sucesso uma carreira política para, enfim, dedicar-se a realização de conferências. (GASIÓ, 1999).

RITMO: “A subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase. [...] Enquanto no Ocidente o ritmo musical é multiplicativo (i.e., padrões rítmicos têm origem na multiplicação ou divisão, normalmente dois por três), em muitas culturas não ocidentais ele é aditivo; um ritmo de oito unidades, na música ocidental, é invariavelmente construído na base 2x2x2, enquanto no Oriente Médio a música pode muito bem ser 3+2+3.” (GROVE, 1994, p. 788). Como consequência das alterações nos padrões rítmicos e da organização do tempo em distintas métricas e pulsações, o ritmo é constituído a partir da regularidade dessas estruturas, mas no seu sentido mais coloquial é entendido também como a aceleração dessa pulsação, ou ainda como um aumento da acentuação rítmica, favorecendo a percepção da sonoridade dos instrumentos percussivos como mais rítmicos e mais dançáveis.

RITORNELO (*ritornello*-it): “refrão, frase repetida em cantos ou versos [...], réplica, [...] p. ext. qualquer coisa que se repete ou se reproduz em demasia”. Etimologicamente, “*ritornello* (1590), repetição de um trecho de uma composição musical; o sinal que a indica [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2463). “Uma breve passagem recorrente, particularmente a seção de *tutti* de uma ária ou movimento de um concerto barroco.” (GROVE, 1994, p. 789).

ROMANZA: “A partir do séc. XV, o *romance* na Espanha e *romanza* na Itália quase sempre significavam uma balada. [...] A partir do séc. XVIII, *romance* na França e *Romanze* na Alemanha significavam narrativas extravagantes, sentimentais ou ‘românticas’. [...] Poetas alemães como Herder, Goethe e Schiller forneceram os textos e o *Romanze*, com seus elementos de canção folclórica, tornou-se um dos aspectos do *Singspiel*.” (GROVE, 1994, p. 794-795). No caso específico do tango, significa um estilo inspirado nas antigas *romanzas*, nas árias italianas, introduzido pelos pianistas Delfino e Cobián, e que possibilitou o surgimento do tango-canção, além de uma sofisticação da linguagem musical e do alisamento das formas de dançar, afastando-se do estilo *canyengue*.

ROMO, Horacio: *bandoneonista* argentino da nova geração do tango que é referência como instrumentista. Participou de grupos como *Color Tango* e, atualmente, é o primeiro *bandoneón* e diretor do *Sexteto Mayor*.

ROSSI, Vicente: escritor uruguaio cuja obra *Cosas de Negros* é uma referência acerca das origens da milonga e do tango. Um dos principais argumentos do livro é a defesa de uma origem montevideana para o tango e a milonga, e a respectiva influência decisiva do ritmo do candombe nas suas linguagens.

ROVIRA, Eduardo (1925-1980): *bandoneonista*, compositor, arranjador e diretor argentino. É, ao lado de Astor Piazzolla, a maior referência da *Vanguardia*, no entanto, não tendo a mesma oportunidade que Piazzolla de mostrar sua música na Europa e nos Estados Unidos, fora do então conservador meio *tanguero* portenho, acaba em certo ostracismo e refugia-se em La Plata onde passa a dirigir a *Banda de la Policía Provincial*.

RUBATO: “Diz do andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim, retardado, prolongado ou ampliado.” (GROVE, 1994, p. 805).

SALGÁN, Horacio (1916-): pianista, compositor, diretor e arranjador argentino. Desde cedo, buscou imprimir uma marca pessoal ao tango, influenciado pelo jazz e pela música brasileira. Dedicou-se muitos anos à composição e ao ensino musical. Nos anos de 1960, forma o *Quinteto Real*, agrupação que existe até hoje através das mãos de seu filho César Salgán, e pelo qual passaram nomes como Leopoldo Federico, Néstor Marconi e Antonio Agri. *A fuego lento* é sua música mais conhecida.

SALUZZI, Dino (1935-): *bandoneonista* argentino fortemente vinculado a uma tradição folclórica da região noroeste de Salta, mas também com forte incursão pela jazz.

SANTAOLALLA, Gustavo (1951-): músico e compositor argentino, produtor do grupo de tango eletrônico *Bajofondo* e com incursão no cinema através da realização de músicas e trilhas sonoras para filmes como *Amores Perros*, *21 gramas*, *Diários de Motocicleta* e *Biutiful*, além de ter ganhado por duas vezes o Oscar de melhor trilha sonora original por *O Segredo de Brokeback Mountains* (2005) e *Babel* (2006), além de outros prêmios e indicações.

SCHISSI, Diego: um dos articuladores e integrantes do grupo *Tangocontempo*, conhecido por uma visada mais vanguardista e experimental do tango com incursões pelo jazz e pela música contemporânea. Foi um dos membros fundadores do *Quinteto Urbano*, importante grupo de jazz no final dos anos de 1990. A partir dos anos 2000 envereda pelo tango sem abandonar suas incursões pela música clássica. Em sua discografia constam *Tongos – Tangos improbables* e *Tipas y tipos*. O quinteto atual possui a seguinte formação: Diego Schissi (piano), Santiago Segret (*bandoneón*), Guillermo Rubino (violino), Ismael Grossman (*guitarra*) e Juan Pablo Navarro (contrabaixo).

SÍNCOPE: “O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso.” (GROVE, 1994, p. 868).

SINFONIA: “Termo usado a partir do Renascimento para designar vários tipos de peças (geralmente instrumentais).” (GROVE, 1994, p. 869). Apesar dos diversos significados que o termo adquire desde o período clássico até o romântico, não há grandes distinções com a forma de sonata ou com a divisão em três ou quatro movimentos que vão do rápido ao lento, ou moderado, para o rápido.

SINTAXE: Assim como na estrutura linguística, a sintaxe musical consiste na organização das partes de uma frase para a emissão de uma mensagem e produção de seu sentido. A sintaxe musical parte da necessidade da observância das regras de composição, incluso em termos de melodia e harmonia, para estabelecer relações que possibilitem a compreensão da estrutura musical segundo certo sistema. Trata-se da articulação da linguagem musical, responsável, portanto, por sua concepção propriamente rítmica.

SOLO: “Termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de ser dobrada por outros), ou aquelas partes de um concerto dominada pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista, ou, no período barroco, um único instrumento com acompanhamento do contínuo.” (GROOVE, 1994, p. 884).

SONATA/FORMA: “A forma principal do grupo que incorpora o ‘princípio da sonata’, o mais importante na estrutura musical do período clássico até o séc. XX: o de que o material exposto pela primeira vez numa tonalidade complementar seja reexposto na tonalidade original.” (GROVE, 1994, p. 337).

STACCATO: “Diz-se de uma nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente **MARCATO**, mas o oposto de **LEGATO**. O *staccato* é notado como um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha”. (GROVE, 1994, p. 896). Vide também ‘**MARCATO**’ e ‘**LEGATO**’.

STAMPONE, Atilio (1926-): pianista, compositor, arranjador e diretor argentino. Tocou em duas formações distintas com Piazzolla, dividiu com o *bandoneonista* Leopoldo Federico a direção de uma orquestra nos anos de 1950, e, na mesma década, forma a sua própria.

STAMPONI, Héctor Luciano (1916-1997): pianista, compositor e arranjador argentino.

SUÍTE: “Conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; no período barroco, um gênero musical que consistia de vários movimentos na mesma tonalidade, alguns ou todos baseados em formas e estilos da música barroca [...] Após 1750, a sonata, a sinfonia e o concerto começaram a substituir a suíte. Compor uma suíte tornou-se um exercício arcaizante [...]” (GROOVE, 1994, p. 915, 916).

TACONEADO: Forma de marcar os passos e o ritmo da música com a batida dos saltos (*tacón, tacones*) sobre o chão, típica no flamenco e em danças gauchescas.

TANGUERO: Forma adjetivada derivada do tango, podendo referir-se tanto a uma pessoa, um personagem ou uma sonoridade. Mais especificamente, designa também um tipo social que circula pelo ambiente do tango, dançando nas milongas [*milonguero*] e que tem uma concepção tradicionalista – e, quase sempre, conservadora – acerca do tango.

TARANTINO, Osvaldo (1927-1971): pianista, diretor, compositor e arranjador argentino.

TECHNO MUSIC: A rigor, é uma vertente da música eletrônica dançável que surgiu em Detroit em meados dos anos de 1980. Mas comumente o termo é utilizado para se referir à música eletrônica com um viés dançante em todos seus subgêneros.

TEXTURA MUSICAL: Forma pela qual se combinam os materiais melódicos, harmônicos e rítmicos em uma composição, determinando a qualidade sonora. Vide ‘**MASSA SONORA**’.

TIMBRE: “Termo que descreve a qualidade sonora ou o ‘colorido’ de um som; um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes timbres.” (GROVE, 1994, p. 947).

TROILO, Aníbal (1914-1975): *bandoneonista*, compositor e diretor argentino. Também conhecido carinhosamente por *El Gordo Pichuco*. Um dos maiores *bandoneonistas* e compositores da história do tango, seu nome é uma referência para o tango como um ponto de equilíbrio entre os tradicionalistas e os evolucionistas.

TUTTI: “O oposto de soli, ou solo. Mais livremente, a palavra é usada para indicar um trecho para a orquestra inteira, ou até mesmo o som da orquestra inteira.” (GROOVE, 1994, p. 971)

UNÍSSONO: “O ‘intervalo’ entre duas notas idênticas em altura; a execução simultânea de uma parte polifônica por mais de um intérprete ou grupo de intérpretes, seja em altura idêntica, seja à 8ª (‘em uníssonos’).” (GROVE, 1994, p. 973). Pode-se perceber quando uma música está sendo tocada em uníssonos, quando uma mesma linha melódica é executada por vários instrumentos, ainda que esses possam soar uma oitava acima ou abaixo do que está escrito na partitura.

VALSA: “A dança de salão mais popular do séc. XIX. Suas origens são obscuras, mas estão ligadas à história de outras danças em compasso ternário, a *deutsche* (dança alemã) e o *ländler* do final do séc. XVIII. A dança cresceu em popularidade no início do séc. XIX, apesar das objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com que os dançarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço estreito).” (GROVE, 1994, p. 977).

VANGUARDIA: Nos anos de 1950, momento posterior e seguinte à *Guardia Nueva* em que ocorre uma inovação radical na linguagem musical do tango em que se distinguem nomes como Astor Piazzolla, Eduardo Rovira, Atilio Stampone, Horacio Salgán e Osvaldo Pugliese.

VARIAÇÕES: “Formas em que as exposições sucessivas de um tema são apresentadas em contextos alterados. Nos sécs. XVIII e XIX, o tema era geralmente apresentado em primeiro lugar, seguido por um certo número de variações – daí a expressão ‘tema e variações’.” (GROVE, 1994, p. 980). As variações também consistem, por exemplo, na passagem de notas reduzidas em seu valor, harmonizadas em contraponto com a melodia original ou ligeiramente modificada, e as frases permitem ao intérprete alargar ou encurtar a duração das notas, fazendo uso do ‘tempo rubato’. (ZUCCHI, 1998, p.32-33).

VIBRATO: “Uma oscilação de altura (mais raramente de intensidade) em uma única nota durante a execução. Empregado sobretudo por instrumentistas de cordas e cantores, o vibrato já era conhecido no século XVI. Na execução das cordas é produzido vibrando-se o dedo que comprime a corda; uma técnica mais antiga consistia em vibrar um dedo enquanto um segundo roçava a corda com delicadeza. O vibrato era considerado basicamente um ornamento, apesar de alguns teóricos (em especial Geminiani) defenderem seu uso quase que constante, o que veio a ocorrer apenas no século XIX, pela necessidade de uma sonoridade maior e mais rica. Circunstâncias semelhantes possibilitam o vibrato na execução de instrumentos de sopro (conhecido já em 1707) e no canto.” (GROVE, 1994, p. 990).

VILLOLDO, Ángel (1861-1919): músico e poeta. Uma das figuras mais remotas na história do tango. Foi rebocador de veículos e bondes, puxando-os das barrancas com seu cavalo. Escreveu diversos versos para os desfiles de carnaval que eram publicados em revistas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* e *P.B.T.*. Tocava gaita e guitarra, tendo inclusive publicado um método de aprendizado por cifras. Fazia alguns versos obscenos por encomenda, não obstante, viajou a França com Alfredo Gobbi (pai do violinista) para fazer os primeiros registros fonográficos pela *Guth & Chaves*. São de sua autoria, os emblemáticos tangos *El choclo* e *La morocha*.

YEITES: Um dos recursos que possibilitam ao tango causar uma sonoridade imprecisa, também chamada de *murga*. Trata-se de um elemento expressivo do tango, que abre uma diferença entre a partitura e a interpretação. Segundo Roman Pelisnki, os *yeites* constituem-se nos “modos idiomáticos de execução” que conferem uma “*tanguedad*” ao tango. Esses *yeites* seriam algo equivalente às “[...] ‘manhas’ [*trampas*] dos *tangueros* intuitivos (algo indefinível), o rubato (típico de seções melódicas), o *canyengue*, que o define como que ‘passagens rítmicas muito *compadritas*’ [...]” (FERRARI, 2011, p. 119, tradução nossa).

YUPANQUI, Atahualpa (1908-1992): cantor, guitarrista, letrista e escritor argentino de maior expressão na música folclórica argentina.

ZIEGLER, Pablo (1944-): pianista e compositor argentino; integrou o quinteto de Piazzolla no final dos anos de 1970, e, desde os anos de 1990, compõe e executa músicas na fronteira entre o tango e o jazz.

APÊNDICE A

SELEÇÃO DE TANGOS QUE INTEGRAM DVD (anexo)

O objetivo desta lista é fornecer uma visão geral da ‘evolução histórica’ da linguagem musical do tango através da audição (disponível no DVD anexo gravado no formato MP3²⁴⁵) de 145 músicas selecionadas segundo critérios que buscaram atender a diversidade de estilos dentre o material sonoro que foi possível de coletar durante a pesquisa, estando organizadas pelo ano provável de gravação (versão/arranjo) e autor. Também se procurou favorecer a escolha de músicas citadas no corpo do texto e, em vários casos, a repetição em diversas versões para que o ouvinte pudesse fazer uma análise comparativa. Uma lista organizada dos CDs (utilizados ou não nesta edição) pelo sistema autor/data está disponível em DISCOGRAFIA; REFERÊNCIAS.

A seleção tem início com três gravações do período da *Guardia Vieja* e com alguns dos nomes mais representativos da *Guardia Nueva* até chegar em Osvaldo Pugliese e Horacio Salgán. Interrompendo certa ordem cronológica de gravação, está agrupado um conjunto de tangos ‘clássicos’ em arranjos relativamente recentes feitos pelos grupos *Color Tango* e *Sexteto Mayor*. Em seguida, encontra-se o período da *Vanguardia* com Eduardo Rovira e um significativo número de peças do *Nuevo Tango* de Piazzolla, até chegar ao *Cenário Contemporâneo* que inclui tanto novos arranjos para os tangos ‘clássicos’ (que então já passam incluir Rovira e Piazzolla), como novas composições em uma diversidade de estilos que vai do experimental à releitura do *criollo*. Ao final, há uma pequena amostra do *Tango Eletrônico*.

A organização dos dados de cada faixa obedece à seguinte lógica:

- nome da música;
- ano de sua gravação (quando se trata de uma compilação ou reedição esse dado nem sempre é disponibilizado; nos demais casos, adota-se o ano da gravação ou edição do CD, salvo ainda informação contrária);
- nome do músico ou grupo responsável pela versão e/ou nome do cantor (quando for o caso); principalmente quando o nome do músico, do grupo, ou mesmo do cantor, não corresponder à autoria da composição, segue-se, sempre que possível, a referência ao nome do autor da música e da letra (mesmo quando a versão disponibilizada não seja cantada);
- ano da composição (quando disponível);
- localização no CD correspondente com entrada através do nome do autor, seguido pelos dados complementares como título do disco, país, gravadora e ano da edição;
- número da faixa que a música ocupa no CD seguido pelo tempo de duração em minutos.

Os dados oferecidos não gozam de precisão, tendo sido extraídos primariamente das informações disponibilizadas no encarte do próprio CD ou do sítio TODO TANGO. Nos poucos casos de músicas baixadas da internet, esses dados podem ser escassos e inconsistentes²⁴⁶.

Embora se trate de uma seleção de tangos, não raramente se observam algumas milongas e valsas. Uma lista reduzida desta seleção musical encontra-se disponível no **encarte** que acompanha o DVD.

A seleção de músicas gravadas em DVD anexo não tem outra finalidade que não acadêmica e sua regravação, empréstimo, comercialização, execução pública e radiodifusão são proibidas, atendendo às exigências das leis.

²⁴⁵ É possível que CD players comuns não reproduzam esse formato, gravado como arquivo de dados. Nesse caso, recomenda-se a audição através de computadores, notebooks ou dispositivos similares.

²⁴⁶ Trata-se do caso das músicas de Osvaldo Fresedo (24, 25, 26, 27), da *Suíte Troileana* de Piazzolla (85) e dos tangos eletrônicos que ocupam as posições finais desta lista que vão das faixas de número 138 a 145.

- 1 – *Recuerdos de la pampa* (1906). Alfredo Antonio Belivacqua; Sousa's Band. In: **Tangos en versión original (1906-1920)**. Volumen 1. Una selección de la Guardia Vieja en correcta escucha. Argentina: Centro Feca, 2011. Faixa 2 (2:51).
- 2 – *El entrerriano* (1910). Rosendo Cayetano Mendizábal; Estudiantina Centenario. (1897). In: **Tangos en versión original (1906-1920)**. Volumen 1. Una selección de la Guardia Vieja en correcta escucha. Argentina: Centro Feca, 2011. Faixa 5 (2:40).
- 3 – *Sans souci* (1917). Enrique Delfino. In: **Tangos en versión original (1906-1920)**. Volumen 1. Una selección de la Guardia Vieja en correcta escucha. Argentina: Centro Feca, 2011. Faixa 20 (3:15).
- 4 – *La copa del olvido* (1927). Juan Maglio "Pacho". Música de Enrique Delfino; letra de Alberto Vacarezza. (1921). In: PACHO, Juan Maglio (1927-1932). **La Guardia Vieja**. Colección 78 RPM. Argentina: Euro Records, 2011. Faixa 1 (2:28).
- 5 – *Carro viejo* (1928). Juan Maglio "Pacho". Cantor: Carlos Viván. Música de Fernando Montoni; letra de Máximo Orsi. In: PACHO, Juan Maglio (1927-1932). **La Guardia Vieja**. Colección 78 RPM. Argentina: Euro Records, 2011. Faixa 5 (2:48).
- 6 – *Gritos del alma* (1930). Juan Maglio "Pacho". Música de Adolfo Pérez e Elvino Vardaro (?). In: PACHO, Juan Maglio (1927-1932). **La Guardia Vieja**. Colección 78 RPM. Argentina: Euro Records, 2011. Faixa 18 (3:16).
- 7 – *La carcajada* (1935). Roberto Firpo. In: FIRPO, Roberto (1935-1941). **20 Grandes Éxitos**. Instrumental. Tango Coleccion. Argentina: RGS, 2011. Faixa 2 (2:55).
- 8 – *Fuegos artificiales* (1938). Roberto Firpo. Música de Roberto Firpo e Eduardo Arolas. (1914). In: FIRPO, Roberto (1935-1941). **20 Grandes Éxitos**. Instrumental. Tango Coleccion. Argentina: RGS, 2011. Faixa 16 (2:38).
- 9 – *Mano a Mano* (1923). Carlos Gardel (voz). Música de Carlos Gardel e José Razzano; letra de Celidonio Flores. (1923). In: GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010. Faixa 15 (3:08).
- 10 – *Adiós Muchachos* (1927). Carlos Gardel (voz). Música de Julio César Sanders; letra de César Vedani. (1927). In: GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010. Faixa 12 (2:25).
- 11 – *Mi Buenos Aires querido* (1934). Carlos Gardel (voz). Música de Carlos Gardel; letra de Alfredo Le Pera. (1934). In: GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010. Faixa 2 (2:39).
- 12 – *Cuesta abajo* (1934). Carlos Gardel (voz). Música de Carlos Gardel; letra de Alfredo Le Pera. (1934). In: GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010. Faixa 10 (3:13).
- 13 – *Volver* (1935). Carlos Gardel (voz). Música de Carlos Gardel; letra de Alfredo Le Pera. (1935). In: GARDEL, Carlos. **25 Grandes Éxitos**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2010. Faixa 6 (2:54).
- 14 – *Mano a Mano* (1938). Francisco Canaro. Cantor: Roberto Maida. Música de Carlos Gardel e José Razzano; letra de Celidonio Flores. (1923). In: CANARO, Francisco y su Orquesta. **Roberto Maida canta sus éxitos**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002. Faixa 1 (3:00).
- 15 – *Adiós Muchachos* (1938). Francisco Canaro. Cantor: Roberto Maida. Música de Julio César Sanders; letra de César Vedani. (1927). In: CANARO, Francisco y su Orquesta. **Roberto Maida canta sus éxitos**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002. Faixa 7 (2:26).
- 16 – *La Puñalada* (1946?). Francisco Canaro. Música de Pintín Castellanos; letra de Celidonio Flores. In: CANARO, Francisco y su Orquesta. **Milongueando con Canaro**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002. Faixa 1 (2:17).

- 17 – *La rumbita (negrita) candombe* (1943). Francisco Canaro. Cantor: Carlos Roldán. Música de Osvaldo Novarro e Raúl Fortunato; letra de M. Batistella. In: CANARO, Francisco y su Orquesta. **Milongueando con Canaro**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2002. Faixa 15 (2:38).
- 18 – *Retintín* (1936?). Juan D'Arienzo. Música de Eduardo Arolas; letra de Gabriel Clusi. (1917?). In: D'ARIENZO, Juan. **23 Grandes Éxitos: Instrumental**. Tango Coleccion. Argentina: RGS, 2010. Faixa 13 (2:30).
- 19 – *No llores madre* (1936?). Juan D'Arienzo. Música de Francisco Lauro; letra de A. F. Roldán. In: D'ARIENZO, Juan. **23 Grandes Éxitos: Instrumental**. Tango Coleccion. Argentina: RGS, 2010. Faixa 15 (2:24).
- 20 – *Gallo ciego* (1937?). Juan D'Arienzo. Música de Agustín Bardi. In: D'ARIENZO, Juan. **23 Grandes Éxitos: Instrumental**. Tango Coleccion. Argentina: RGS, 2010. Faixa 7 (3:05).
- 21 – *Copacabana* (1949). Julio De Caro. Música de Julio de Caro; letra de Antonio Rubio Penades. (1927). In: DE CARO, Julio (1949-1953). **Tangos de rompe y raja**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 1998. Faixa 1 (3:15).
- 22 – *Recuerdo* (1952). Julio De Caro. Música de Osvaldo Pugliese; letra de Eduardo Moreno. (1924). In: DE CARO, Julio (1949-1953). **Tangos de rompe y raja**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 1998. Faixa 11 (3:10).
- 23 – *Derecho Viejo* (1953). Julio De Caro. Música de Eduardo Arolas; letra de A. Baldesari. In: DE CARO, Julio (1949-1953). **Tangos de rompe y raja**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 1998. Faixa 20 (2:35).
- 24 – *Niebla del Riachuelo* (1937?). Osvaldo Fresedo. Cantor: Ricardo Ruiz. Música de Juan Carlos Cobián; letra de Enrique Cádícamo. (1937). (3:19)
- 25 – *Nostalgías* (1952?). Osvaldo Fresedo. Cantor: Héctor Pacheco. Música de Juan Carlos Cobián; letra de Enrique Cádícamo. (1936). (3:31)
- 26 – *Vida mía* (1952?). Osvaldo Fresedo. Cantor: Héctor Pacheco. Música de Osvaldo Fresedo; letra de Emilio Fresedo. (1933). (3:19)
- 27 – *Vida mía* (1956?). Osvaldo Fresedo (participación de Dizzy Gillespie). Música de Osvaldo Fresedo; letra de Emilio Fresedo. (1933). (4:09)
- 28 – *Cambalache* (1959). Edmundo Rivero (cantor) con la orquesta de Héctor Stamponi. Música e letra de Enrique Santos Discépolo. (1934). In: RIVERO, Edmundo (1959-1962). **Mano a Mano**. Compilación de 20 temas. Argentina: Polygram, 1997. Faixa 1 (3:07).
- 29 – *Cafetín de Buenos Aires* (1959). Edmundo Rivero (cantor) con la orquesta de Héctor Stamponi. Música de Mariano Mores; letra de Enrique Santos Discépolo. (1948). In: RIVERO, Edmundo (1959-1962). **Mano a Mano**. Compilación de 20 temas. Argentina: Polygram, 1997. Faixa 3 (2:48).
- 30 – *Milongueando en el 40* (1941). Aníbal Troilo. Música de Armando Pontier. In: TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1941). **Yo soy el Tango**. Con Francisco Fiorentino. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 7 (2:31).
- 31 – *Payadora* (1966). Aníbal Troilo. Música de Julián Plaza. In: TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1966). **Adiós Nonino**. Con Nelly Vasquez y Tito Reyes. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 7 (3:08).
- 32 – *Toda mi vida* (1941). Aníbal Troilo. Cantor: Francisco Fiorentino. Música de Aníbal Troilo; letra de José María Contursi. (1941). In: TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1941). **Yo soy el Tango**. Con Francisco Fiorentino. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 2 (2:56).
- 33 – *Toda mi vida* (1968). Aníbal Troilo. Música de Aníbal Troilo; letra de José María Contursi. (1941). In: TROILO, Aníbal – Cuarteto (1968-1969). **Toda mi vida**. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 1 (2:32).

- 34 – *Toda mi vida* (1971). Aníbal Troilo. Cantor: Roberto Goyeneche. Música de Aníbal Troilo; letra de José María Contursi. (1941). In: TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1971). **Fueye**. Con Roberto Goyeneche. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 4 (2:55).
- 35 – *Sur* (1971). Aníbal Troilo. Cantor: Roberto Goyeneche. Música de Aníbal Troilo; letra de Homero Manzi. (1948). In: TROILO, Aníbal y su Orquesta Típica (1971). **Fueye**. Con Roberto Goyeneche. Argentina: RCA – BMG Ariola, 2004. Faixa 3 (3:57).
- 36 – *Gallo ciego* (1959). Osvaldo Pugliese. Música de Agustín Bardi. In: PUGLIESE, Osvaldo y su Orquesta Típica. **Instrumentales inolvidables vol. 3**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 1 (3:35).
- 37 – *Quejumbroso* (1959). Osvaldo Pugliese. Música Oscar Herrero. In: PUGLIESE, Osvaldo y su Orquesta Típica. **Instrumentales inolvidables vol. 3**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 3 (3:35).
- 38 – *Pata ancha* (1957). Osvaldo Pugliese. Música de Mario Demarco. In: PUGLIESE, Osvaldo y su Orquesta Típica. **Instrumentales inolvidables vol. 3**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 5 (3:20).
- 39 – *El entrerriano* (1969). Osvaldo Pugliese. Música de Rosendo Mendizábel. (1897). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Bien de Abajo: 40 obras fundamentales**. Argentina: Universal Music, 2000. 2 CDs. Faixa 5 do CD 1 (2:58).
- 40 – *Bordoneo y 900* (1962). Osvaldo Pugliese. Música de Osvaldo Ruggiero. In: PUGLIESE, Osvaldo. **Bien de Abajo: 40 obras fundamentales**. Argentina: Universal Music, 2000. 2 CDs. Faixa 7 de CD 1 (3:03).
- 41 – *A Evaristo Carriego* (1969). Osvaldo Pugliese. Música de Eduardo Rovira. (1964). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Bien de Abajo: 40 obras fundamentales**. Argentina: Universal Music, 2000. 2 CDs. Faixa 1 de CD 1 (3:49).
- 42 – *Recuerdo* (1966). Osvaldo Pugliese. Cantor: Jorge Maciel. Música de Osvaldo Pugliese; letra de Eduardo Moreno. (1924). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Bien de Abajo: 40 obras fundamentales**. Argentina: Universal Music, 2000. 2 CDs. Faixa 14 de CD 2 (3:03).
- 43 – *Palabras de Osvaldo Pugliese* (1985). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Grabado en vivo en el Teatro Colón** Bs As el 26/12/1985. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 18 (1:13).
- 44 – *La Yumba* (1985). Osvaldo Pugliese. Música de Osvaldo Pugliese. (1946). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Grabado en vivo en el Teatro Colón** Bs As el 26/12/1985. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 19 (3:06).
- 45 – *La canción de Buenos Aires* (1985). Osvaldo Pugliese. Cantor: Abel Córdoba. Música Azucena Maizani e Orestes Cúfaro; letra de Manuel Romero. (1932). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Grabado en vivo en el Teatro Colón** Bs As el 26/12/1985. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 12 (3:06).
- 46 – *Copacabana* (1985). Osvaldo Pugliese. Música de Julio De Caro; letra de Antonio Rubio Penades. (1927). In: PUGLIESE, Osvaldo. **Grabado en vivo en el Teatro Colón** Bs As el 26/12/1985. Argentina: EMI Odeon SAIC, 1999. Faixa 14 (3:13).
- 47 – *A fuego lento* (1964). Horacio Salgán. In: SALGÁN, Horacio. **Trayectoria**. Argentina: PolyGram Discos, 1999. Faixa 1 (3:47).
- 48 – *La luz de un fósforo* (1970). Horacio Salgán. Cantor: Edmundo Rivero. Música de Alberto Suárez Villanueva; letra de Enrique Cádícamo. (1943). In: SALGÁN, Horacio. **Trayectoria**. Argentina: PolyGram Discos, 1999. Faixa 5 (3:04).
- 49 – *Vida mía* (1967). Horacio Salgán. Música de Osvaldo Fresedo; letra de Emilio Fresedo. (1933). In: SALGÁN, Horacio. **Trayectoria**. Argentina: PolyGram Discos, 1999. Faixa 6: (3:02).

- 50 – *Recuerdo* (2000). Sexteto Mayor. Música de Osvaldo Pugliese; letra de Eduardo Moreno. (1924). In: SEXTETO MAYOR. **Tangos para exigentes**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2000. Faixa 1 (3:05).
- 51 – *Silbando* (2000). Sexteto Mayor. Música de Sebastián Pina e Cátulo Castillo; letra de J. González Castillo. (1925). In: SEXTETO MAYOR. **Tangos para exigentes**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2000. Faixa 6 (3:02).
- 52 – *Quejas de Bandoneón* (2000). Sexteto Mayor. Música de Juan de Dios Filiberto. In: SEXTETO MAYOR. **Tangos para exigentes**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2000. Faixa 7 (3:41).
- 53 – *Nostalgias* (2000). Sexteto Mayor. Música de Juan Carlos Cobián; letra de Enrique Cádícamo. (1936). In: SEXTETO MAYOR. **Tangos para exigentes**. Reliquias. Argentina: EMI Odeon, 2000. Faixa 15 (3:47).
- 54 – *Barriada* (2006). Color Tango. Música de Osvaldo Pugliese (1986). In: COLOR TANGO de Roberto Álvarez. **Pugliese Inédito**. Argentina: Típica Records, 2006. Faixa 1 (3:30).
- 55 – *De mi corral* (2006). Color Tango. Música de Osvaldo Pugliese. In: COLOR TANGO de Roberto Álvarez. **Pugliese Inédito**. Argentina: Típica Records, 2006. Faixa 5 (2:52).
- 56 – *Pasos en la noche* (1962). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1962). **Tango Buenos Aires – Opus 4 – Suite Ballet**. Argentina: SONY Music, 2010. Faixa 1 (5:42).
- 57 – *Las casas de las chinas* (1962). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1962). **Tango Buenos Aires – Opus 4 – Suite Ballet**. Argentina: SONY Music, 2010. Faixa 3 (7:46).
- 58 – *Contrapunteando* (1963). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1963). **Tango Vanguardia**. Argentina: SONY BMG, 2008. Faixa 4 (3:37).
- 59 – *A Evaristo Carriego* (1964). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo. **A Evaristo Carriego**. Universidad Nacional del Litoral. Argentina: SADAIC, 2006. Faixa 1 (5:21).
- 60 – *Sónico* (1968). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1968). **Sónico**. Argentina: Acqua Records, 1997. Faixa 2 (3:55).
- 61 – *A fuego lento* (1968). Eduardo Rovira. Música de Horacio Salgán. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1968). **Sónico**. Argentina: Acqua Records, 1997. Faixa 3 (3:06).
- 62 – *Bobe* (1968). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1968). **Sónico**. Argentina: Acqua Records, 1997. Faixa 4 (3:55).
- 63 – *A Don Alfredo Gobbi* (1968). Eduardo Rovira. In: ROVIRA, Eduardo y su agrupación de tango moderno (1968). **Sónico**. Argentina: Acqua Records, 1997. Faixa 8 (5:19).
- 64 – *Taconeando* (1956). Astor Piazzolla. Música de Pedro Maffia; letra de Horacio Staffolani. (1930). In: PIAZZOLLA, Astor (1956-1957). **Compilación 1956-1957**: Tango progresivo, Tango moderno, Lo que vendrá-Uruguay, Tango en hi-fi. Argentina: Lantower, 2009. 2 CDs. Faixa 6 de CD 1 (Tango Progresivo) (3:50).
- 65 – *Los mareados* (1957). Astor Piazzolla. Música de Juan Carlos Cobián; letra de Enrique Cádícamo. (1942). In: PIAZZOLLA, Astor (1956-1957). **Compilación 1956-1957**: Tango progresivo, Tango moderno, Lo que vendrá-Uruguay, Tango en hi-fi. Argentina: Lantower, 2009. 2 CDs. Faixa 9 de CD 1 (Tango Moderno) (3:41).
- 66 – *Tres minutos con la realidad* (1957). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor (1956-1957). **Compilación 1956-1957**: Tango progresivo, Tango moderno, Lo que vendrá-Uruguay, Tango en hi-fi. Argentina: Lantower, 2009. 2 CDs. Faixa 5 de CD 2 (Lo que vendrá-Uruguay) (3:17).
- 67 – *Preparense* (1957). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor (1956-1957). **Compilación 1956-1957**: Tango progresivo, Tango moderno, Lo que vendrá-Uruguay, Tango en hi-fi. Argentina: Lantower, 2009. 2 CDs. Faixa 18 de CD 2 (Tango en hi-fi) (3:06).

- 68 – *Adiós Nonino* (1961). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto (1961). **Piazzolla interpreta a Piazzolla**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 1 (4:12).
- 69 – *Lo que vendrá* (1961). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto (1961). **Piazzolla interpreta a Piazzolla**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 6 (4:27).
- 70 – *Introducción al ángel* (1962). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto 'Nuevo Tango' (1962). **Nuestro Tiempo**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG: Ariola, 2005. Faixa 1 (4:53).
- 71 – *Muerte del ángel* (1962). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto 'Nuevo Tango' (1962). **Nuestro Tiempo**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG: Ariola, 2005. Faixa 2 (2:52).
- 72 – *Cafetín de Buenos Aires* (1963). Astor Piazzolla. Cantor: Héctor de Rosas. Música de Mariano Mores; letra de Enrique Santos Discépolo. (1948). In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto 'Nuevo Tango' (1963). **Tango para una ciudad**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 3 (3:54).
- 73 – *Buenos Aires, Hora Cero* (1963). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto 'Nuevo Tango' (1963). **Tango para una ciudad**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 8 (3:56).
- 74 – *Divagación* (1963). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su 'Nuevo Octeto' (1963). **Tango Contemporáneo**. Edición crítica (Columbia). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 2 (5:00).
- 75 – *El Tango* (1965). Música de Astor Piazzolla; texto de Jorge Luis Borges; voz de Luis Medina Castro. In: PIAZZOLLA, Astor y su Quinteto Nuevo Tango (1965). **El Tango** – Piazzolla-Borges (voz de Edmundo Rivero). Argentina: La Laida Editora-Universal Music, 2005. Faixa 1 (6:27).
- 76 – *Jacinto Chiclana* (1965). Música de Astor Piazzolla; texto de Jorge Luis Borges; voz de Edmundo Rivero. In: PIAZZOLLA, Astor y su Quinteto Nuevo Tango (1965). **El Tango** – Piazzolla-Borges (voz de Edmundo Rivero). Argentina: La Laida Editora-Universal Music, 2005. Faixa 2 (2:50).
- 77 – *Balada para un loco* (1969?). Astor Piazzolla. Cantora: Amelita Baltar. Música de Astor Piazzolla; letra de Horacio Ferrer. (1969). In: PIAZZOLLA, Astor (1961-1973). **Antología**. Edición crítica (RCA Victor y CBS Columbia). Argentina: Sony BMG Music, 2007. 2 CDs. Faixa 3 de CD 2 (4:37).
- 78 – *Buenos Aires, Hora Cero* (1970). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su quinteto (1970). **Piazzolla – Teatro Regina**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 5 (4:03).
- 79 – *Concierto para quinteto* (1970). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor (1970/1971). **Concierto para quinteto**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 1 (8:50).
- 80 – *Invierno porteño* (1970). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor (1970/1971). **Concierto para quinteto**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 2 (6:36).
- 81 – *Tristezas de un doble A* (1971). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su conjunto 9 (1971/1972). **Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires** (vol.1). Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 1 (7:10).
- 82 – *Verano porteño* (1972). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su conjunto 9 (1972/1973). **Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires** (vol.2). Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 4 (9:25).
- 83 – *Jeanne y Paul* (1973). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y su conjunto 9 (1972/1973). **Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires** (vol.2). Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 8 (4:08).
- 84 – *Deus Xango* (1974). Astor Piazzolla; Gerry Mulligan. In: PIAZZOLLA, Astor; MULLIGAN, Gerry (1974). **Reunión Cumbre** – Summit. USA: ANS Records, 1994. Faixa 4 (3:45).

- 85 – *Suite Troileana – Bandoneón* (1975). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor y Conjunto Electrónico (?) (1975). **Lumiere**. (8:04)
- 86 – *La última curda* (1982). Astor Piazzolla. Cantor: Roberto Goyeneche. Música de Aníbal Troilo; letra de Cátulo Castillo. In: PIAZZOLLA, Astor y Roberto Goyeneche (1982). **Piazzolla – Goyeneche en Vivo Teatro Regina**. Edición crítica (RCA Victor). Argentina: BMG Ariola, 2005. Faixa 6 (3:57).
- 87 – *Michelangelo* (1987). Astor Piazzolla. In: PIAZZOLLA, Astor (1987). **The Central Park Concert**. USA: Chesky, 1994. Faixa 10 (3:23).
- 88 – *Vuelvo al Sur* (1988). Astor Piazzolla. Cantor: Roberto Goyeneche. Música de Astor Piazzolla; letra de Fernando Solanas. In: PIAZZOLLA, Astor (1985, 1988, 1992). **Tango, el exilio de Gardel**. Sur, el viaje. Argentina: Éditions Milan Music, 1997. Faixa 15 (4:00).
- 89 – *J'oublie (Oblivion)* (1988). Astor Piazzolla. Cantora: Milva. In: PIAZZOLLA, Astor (1988). **Milva & Astor Piazzolla: En vivo – Tokyo 1988**. Argentina: Random Records, 2011. 2 CDs. Faixa 2 de CD 2 (4:53).
- 90 – *Preludio para el año 3001 (Rinascero)* (1988). Astor Piazzolla. Cantora: Milva. Música de Astor Piazzolla; letra de Horacio Ferrer. In: PIAZZOLLA, Astor (1988). **Milva & Astor Piazzolla: En vivo – Tokyo 1988**. Argentina: Random Records, 2011. 2 CDs. Faixa 5 de CD 2 (4:23).
- 91 – *Che bandoneón* (2013). Leopoldo Federico. Música de Aníbal Troilo; letra de Homero Manzi. (1949). In: FEDERICO, Leopoldo. **13 grandes éxitos: Solos de bandoneón**. Tango Collection. Argentina: RGS, 2013. Faixa 2 (2:20).
- 92 – *Hoy* (2010). Rascasuelos. García-Subirá-Santaolalla. In: RADIO CAFF. **Un recorrido por el Tango del siglo XXI** (2001-2011). Argentina: Ultrapop, 2011. Faixa 3 (4:13).
- 93 – *Bluses de Boedo* (2005). Tape Rubín y Las Guitarras de Puente Alsina. Rubín. In: RADIO CAFF. **Un recorrido por el Tango del siglo XXI** (2001-2011). Argentina: Ultrapop, 2011. Faixa 4 (3:19).
- 94 – *Los años de Joda de Aníbal* (2000). La Chicana. Tom Waits. In: LA CHICANA. **Un giro extraño**. Reedición 2013. Argentina: Acqua Records, 2013. Faixa 10 (2:59).
- 95 – *Mataderos* (2008). La Petitera. In: LA PETITERA. **DEMA y su Orquesta Petitera – volumen 1**. Argentina: Típica Records, 2008. Faixa 9 (2:49).
- 96 – *La Marilyn* (2011). Cuarteto Almagro. Sachetti-Rubín; arreglo y voz Rubín. In: CUARTETO ALMAGRO. **Hemisferios**. Argentina: Acqua Records, 2001. Faixa 13 (3:14).
- 97 – *Concierto en re menor de J.S. Bach* (en vivo 2007). La Chicana. J.S. Bach. In: LA CHICANA. **Un giro extraño**. Reedición 2013. Argentina: Acqua Records, 2013. Faixa 18 (2:29).
- 98 – *Sur* (2006). Franco Luciani y Daniel Godfrid. H. Manzi-A. Troilo. (1948). In: LUCIANI, Franco; GODFRID, Daniel. **Armónica y Tango**. Argentina: Acqua Records, 2006. Faixa 1 (3:42).
- 99 – *El Porteño* (2013). Hugo Rivas. Angel Villoldo-C. Pesce-A. Timarini. (1903). In: RIVAS, Hugo. **Hugo Rivas**. Argentina: Fonocal, 2013. Faixa 5 (4:00).
- 100 – *Arrabal Amargo* (2010). Orquesta Victoria. Vozes: Dúo Fuertes-Varnerin. Carlos Gardel-Alfredo Le Pera (1935). In: ORQUESTA VICTORIA. **Orquesta Victoria**. Argentina: Vinilo Discos, 2010. Faixa 3 (4:25).
- 101 – *Mentiras de amor* (2006). Ramiro Gallo Quinteto. Cantor: Ariel Ardit. Francisco de Caro-Manuel A. Meaños. In: GALLO, Ramiro – Quinteto. **Raras partituras**. Grabado en vivo en la Biblioteca Nacional – Buenos Aires – Octubre 2006. Argentina: EPSA, 2006. Faixa 10 (2:39).
- 102 – *Al mundo le falta un tornillo* (2012). Noelia Moncada (voz). J. M. Aguilar-E. Cádizamo (1933). In: MONCADA, Noelia. **Marioneta**. Argentina: Producción Independiente, 2012. Faixa 5 (3:14).
- 103 – *Vida mía* (2002). Lidia Borda (voz). Música de Osvaldo Fresedo; letra de Emilio Fresedo. (1933). In: BORDA, Lidia con Diego Schissi y Orquesta El Arranque. **Tal vez será su voz**. Argentina: Acqua Records, 2002. Faixa 3 (4:15).

- 104 – *Los mareados* (2006). Sayaca (voz). Música de J. C. Cobián; letra de E. Cádícamo. In: SAYACA con Diego Schissi y Carlos Corrales Trío. **Cada vez que me recuerdes**. Argentina: EPSA, 2006. Faixa 3 (2:51).
- 105 – *Balada para mi muerte* (2000). Cecília Rossetto (voz) y Daniel Binelli (bandoneón). Música de Astor Piazzolla; letra de Horacio Ferrer. In: ROSSETTO, Cecilia; BINELLI, Daniel y su Quinteto. **Rojotango**. Argentina: Sony BMG, 2000. Faixa 15 (4:24).
- 106 – *Mirando atrás* (2003). La Camorra. Nicolás Guerschberg. In: LA CAMORRA, Quinteto. **Resurrección del ángel**. Argentina: EPSA, 2003. Faixa 3 (6:19).
- 107 – *Escualo* (2003). La Camorra. Astor Piazzolla. In: LA CAMORRA, Quinteto. **Resurrección del ángel**. Argentina: EPSA, 2003. Faixa 4 (3:27).
- 108 – *Libertango* (2003). La Camorra. Astor Piazzolla. In: LA CAMORRA, Quinteto. **Resurrección del ángel**. Argentina: EPSA, 2003. Faixa 11 (4:00).
- 109 – *Vayamos al diablo* (2011). Escalandrum. Astor Piazzolla. In: ESCALANDRUM. **Piazzolla plays Piazzolla**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 3 (3:41).
- 110 – *Niebla del Riachuelo* (2011). Adrián Iaies. J.C. Cobián. (1937). In: IAIES, Adrián. **¿Cuándo dejó la lluvia de ser sagrada?** En vivo en Café Vinilo. Argentina: Vinilo Discos y 20 Misas, 2011. 2 CDs. Faixa 3 de CD 1 (7:30).
- 111 – *Nostalgías* (2011). Adrián Iaies. J.C. Cobián. (1936). In: IAIES, Adrián. **¿Cuándo dejó la lluvia de ser sagrada?** En vivo en Café Vinilo. Argentina: Vinilo Discos y 20 Misas, 2011. 2 CDs. Faixa 4 de CD 2 (10:25).
- 112 – *Éramos tan jóvenes* (2011). Pablo Agri Cuarteto. Leopoldo Federico. In: AGRI, Pablo – Cuarteto. **Desde adentro**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 3 (3:35).
- 113 – *Corralera* (2011). Pablo Agri Cuarteto. Anselmo Aieta. In: AGRI, Pablo – Cuarteto. **Desde adentro**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 6 (1:49).
- 114 – *Mala Junta* (2005). Pablo Agri Sexteto. Julio de Caro-Pedro Laurenz. (1949?). In: AGRI, Pablo – Sexteto. **Cuadros tangueros**. Argentina: Acqua Records, 2005. Faixa 1 (2:32).
- 115 – *Yo quería ser feliz* (2005). Pablo Agri Sexteto. Héctor Stamponi. In: AGRI, Pablo – Sexteto. **Cuadros tangueros**. Argentina: Acqua Records, 2005. Faixa 2 (4:42).
- 116 – *Hotel Victoria* (2000). Pablo Mainetti Quinteto. Feliciano Latassa-Carlos Pesce. (1932). In: MAINETTI, Pablo – Quinteto. **Gran Hotel Victoria**. Argentina: EPSA, 2000. Faixa 1 (2:48).
- 117 – *Milonga para Miles* (2000). Pablo Mainetti Quinteto. Pablo Mainetti. In: MAINETTI, Pablo – Quinteto. **Gran Hotel Victoria**. Argentina: EPSA, 2000. Faixa 4 (3:24).
- 118 – *Niebla del Riachuelo* (2000). Pablo Mainetti Quinteto. J.C. Cobián-E. Cádícamo. (1937). In: MAINETTI, Pablo – Quinteto. **Gran Hotel Victoria**. Argentina: EPSA, 2000. Faixa 5 (3:31).
- 119 – *Tres Rincones – Tango* (2003). Pablo Mainetti (obra en tres movimientos para bandoneón y orquesta de cuerdas). Pablo Mainetti. In: MAINETTI, Pablo. **Tres Rincones**. Argentina: EMI Odeon, 2003. Faixa 10 (5:35).
- 120 – *Los Mareados* (2007). Pablo Mainetti y Cesar Angeleri. J.C. Cobián-E. Cádícamo. (1942). In: MAINETTI, Pablo; ANGELERI, Cesar. **Complicidad**. Argentina: MDR Records, 2007. Faixa 4 (7:09).
- 121 – *Idiosincrasia – parte 1 de Tres expresiones porteñas* (2012). Boero; Gallardo; Gómez. Ramiro Boero. In: BOERO, Ramiro; GALLARDO, Juan Pablo; GÓMEZ, Manuel ‘Popo’ y Orquesta de Cuerdas Elvino Vardaro. **Tres expresiones porteñas**. Argentina: EPSA, 2012. Faixa 1 (7:03).
- 122 – *El Remache* (2012). Boero; Gallardo; Gómez. Juan Pablo Gallardo. In: BOERO, Ramiro; GALLARDO, Juan Pablo; GÓMEZ, Manuel ‘Popo’ y Orquesta de Cuerdas Elvino Vardaro. **Tres expresiones porteñas**. Argentina: EPSA, 2012. Faixa 6 (3:39).

- 123 – *Canción n° 4* (2010). Diego Schissi Quinteto. Diego Schissi. In: SCHISSI, Diego – Quinteto. **Tongos: Tangos improbables**. Argentina: Untref Sonoro, 2010. Faixa 3 (4:46).
- 124 – *Tongo n° 4* (2010). Diego Schissi Quinteto. Diego Schissi. In: SCHISSI, Diego – Quinteto. **Tongos: Tangos improbables**. Argentina: Untref Sonoro, 2010. Faixa 4 (3:31).
- 125 – *Aires de hoy* (2011). Nicolás Guerschberg Sexteto. Nicolás Guerschberg. In: GUERSCHBERG, Nicolás – Sexteto. **Movimientos porteños**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 1 (4:29).
- 126 – *Leyenda* (2011). Nicolás Guerschberg Sexteto. Nicolás Guerschberg. In: GUERSCHBERG, Nicolás – Sexteto. **Movimientos porteños**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 5 (3:23).
- 127 – *Resurgimiento* (2011). Orquesta Típica Agustín Guerrero. Agustín Guerrero. In: ORQUESTA TÍPICA AGUSTÍN GUERRERO. **Resurgimiento**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 10 (4:18).
- 128 – *Suite Salgán – Milonga* (2011). Orquesta Típica Agustín Guerrero. Agustín Guerrero. In: ORQUESTA TÍPICA AGUSTÍN GUERRERO. **Resurgimiento**. Argentina: EPSA, 2011. Faixa 6 (3:41).
- 129 – *Argentino en Europa* (2011). Marcelo Nisinman. In: NISINMAN, Marcelo & The Ensemble Música Urbana. **Tango Art**. Argentina: Acqua Records, 2011. Faixa 4 (2:57).
- 130 – *Permiso* (2007). Ciudad Baigón Orquesta Típica. Hernán Cabrera. In: CIUDAD BAIGÓN ORQUESTA TÍPICA. **Ciudad Baigón Orquesta Típica**. Argentina: Babayaga, 2007. Faixa 1 (2:25).
- 131 – *A Evaristo Carriego* (2007). Ciudad Baigón Orquesta Típica. Eduardo Rovira. (1964). In: CIUDAD BAIGÓN ORQUESTA TÍPICA. **Ciudad Baigón Orquesta Típica**. Argentina: Babayaga, 2007. Faixa 6 (2:39).
- 132 – *Milonga oscura* (2009). Ciudad Baigón Orquesta Típica. Hernán Cabrera. In: CIUDAD BAIGÓN ORQUESTA TÍPICA. **Destierro**. Argentina: Babayaga, 2009. Faixa 3 (2:46).
- 133 – *Canción desesperada* (2006). Orquesta Típica Fernández Fierro; voz de Walter ‘Chino’ Laborde. Enrique Santos Discípulo (1945). In: ORQUESTA TÍPICA FERNÁNDEZ FIERRO. **Mucha mierda**. Argentina: OTFF, 2006. Faixa 9 (2:26).
- 134 – *Avenida Desmayo* (2009). Orquesta Típica Fernández Fierro. Yuri Venturín. In: ORQUESTA TÍPICA FERNÁNDEZ FIERRO. **Fernández Fierro**. Argentina: OTFF, 2009. Faixa 2 (2:12).
- 135 – *Chiru* (2008). Astillero. Julián Peralta. In: ASTILLERO. **Tango de Ruptura**. Argentina: De Puerto, 2008. Faixa 1 (2:31).
- 136 – *Motobronco* (2008). Astillero. Mariano González Calo. In: ASTILLERO. **Tango de Ruptura**. Argentina: De Puerto, 2008. Faixa 4 (1:48).
- 137 – *Charrúa* (2008). Astillero. Julián Peralta. In: ASTILLERO. **Tango de Ruptura**. Argentina: De Puerto, 2008. Faixa 6 (2:17).
- 138 – *Montevideo (Street Wise Religion Radio Edit)* (2005). Tanghetto. *Remixed* por Diego Heavy. In: TANGHETTO. **Buenos Aires Remixed**. 2005. Faixa 7 (4:38).
- 139 – *Inmigrante (Remix)* (2005). Tanghetto. In: TANGHETTO. **Buenos Aires Remixed**. 2005. Faixa 12 (6:40).
- 140 – *Libertango* (2003). Ultratango. Astor Piazzolla. In: ULTRATANGO. **Astornautas**. 2003. Faixa 1 (4:09).
- 141 – *El sonido de la milonga* (2002). Bajofondo. In: BAJOFONDO. **Bajofondo Tango Club**. 2002. Faixa 14 (5:48).
- 142 – *Zitarrosa* (2007). Bajofondo. In: BAJOFONDO. **Mar Dulce**. 2007. Faixa 15 (4:04).
- 143 – *Época* (2008). Gotan Project. In: GOTAN PROJECT. **Gotan Project Live**. 2008. (2CDs). Faixa 4 de CD 2 (4:57).

144 – *Notas* (2008). Gotan Project. In: GOTAN PROJECT. **Gotan Project Live**. 2008. (2CDs). Faixa 5 de CD 2 (4:29).

145 – *Santa María (del Buen Ayre)* (2008). Gotan Project. In: GOTAN PROJECT. **Gotan Project Live**. 2008. (2CDs). Faixa 6 de CD 1 (8:26).

APÊNDICE B

SELEÇÃO DE FOTOS

O objetivo desta seleção de fotografias é fornecer um suporte imagético de alguns signos que orbitam em torno do espaço semiótico do tango e que foram passíveis de capturar no processo de observação direta da pesquisa. Estas imagens não constituem uma linha argumentativa própria, não sendo objeto de análise da pesquisa, e, como tal, não integram o corpo do texto. Apesar de desprovidas de legenda explicativa, o critério de organização esteve pautado na apresentação de algumas cenas do sistema da música e da dança, seguido de imagens de representações que habitam a memória do tango, como a ostensiva presença de Paris na arquitetura, contraposta a das casas baixas e *conventillos*, os cafés e as confeitarias, as marcas impressas nas paredes de alguns dos principais signos e personagens do tango, como o *bandoneón*, o gaúcho, Carlos Gardel, e o recurso gráfico do fileteado. Optou-se pelo uso da cor e da ‘disposição em mosaico’ dessas imagens presentes na memória do tango, fazendo contraponto ao caráter mais dramático do preto e branco nas fotos tiradas em ambientes fechados e durante a noite. No caso da música, as fotos foram tiradas de apresentações de grupos como *Sexteto Tango*, *Diego Schissi Quinteto*, *La Fernández Fierro*, *Orquesta Típica Agustín Guerrero* e *El Afronte*, em locais como o *Café Vinilo*, *CAFF*, *Torquato Tasso*, *Usina del Arte* e pelas ruas de San Telmo. Fechando esta série, algumas imagens do *Teatro Colón*. No caso da dança, as fotos foram sacadas basicamente no *Centro de Exposiciones* na Recoleta durante o *Festival y Mundial de Tango* e retratam fundamentalmente a apresentação da *Compañía Tango Metrópolis*, alguns competidores das modalidades tango de pista e cenário, além de imagens da milonga do *Salón Canning*. As fotos foram tiradas entre maio e setembro de 2013, setembro de 2012 e algumas poucas em julho de 2010. À exceção das fotos que ilustram a abertura da introdução, tiradas no Uruguai, as demais são de Buenos Aires. Todas as imagens foram captadas pelo autor desta tese, inclusive as que abrem os capítulos.