

# O TANGO EM SUAS MARGENS

---

Emilio de Ipola

Tradução: Rolando Lazarte

A história social do tango é uma travessia estranha e sutilmente irônica. Tem a forma de uma parábola que, pelos borgesianos espelhos que evoca, pode se tornar levemente inquietante. O tango nasce em âmbitos alegres, briguentos e amiúde ilegais: bordéis, *cuartos de china*, salões de baile, romarias de fim de semana, botecos da ribeira do Riachuelo<sup>1</sup>. Sua música é banal e está por completo subordinada à única coisa que interessa: o dançar. Uma dança agreste e provocadora que, apesar da sua coreografia ainda rudimentar — herdada ou copiada da milonga<sup>2</sup> —, consegue despertar e mobilizar secretos ritmos, escondidos hedonismos do corpo. Um trio de instrumentos,

inicialmente formado pelo violino, a flauta e a harpa, provê a escassa melodia e as indispensáveis seqüências rítmicas. Este tango primigênio e ainda indefinido costuma ter letras picarescas ou de baixo calão. São letras ocasionais quase deliberadamente condenadas ao esquecimento: não podem nem querem dar ao tango caráter de canção.

De início, no despontar da década de 80, o tango não é muito mais do que isso: uma cobiçada dança de dois, na qual entram homens e mulheres obscuros, executada e gozada em ambientes clandestinos. Nessa época, coexiste com concorrentes e com formas musicais híbridas: *habaneras*, distintos tipos de milongas, estilos crioulos<sup>3</sup>, candombes, valsas

<sup>1</sup> Veja acerca destes itens Jorge B. Rivera: "Histórias paralelas", in: Vários autores, *História del Tango, los Orígenes*. Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1976.

<sup>2</sup> *Milonga* é uma música comum às duas margens do Rio de la Plata, chegando até o Rio Grande do Sul. Seu tom é lamurioso. . . (N. T.)

<sup>3</sup> *Crioulo* refere-se, aqui, aos brancos nascidos nas colônias européias na América. (N. T.)

<sup>4</sup> Essas convivências e hibridações explicam em parte as brumas que escurecem as exatas origens do tango.

e até *chotis* e *mazurkas*<sup>4</sup>. Mas, aos poucos, o tango vai conquistando espaços e adquirindo uma fisionomia definida. Nos últimos anos do século passado e no começo do atual, surgem os primeiros grandes tangos históricos: *El Entrerriano* (1897), *El Choclo* (1898), *Don Juan* (1898), *Unión cívica* (1904), *La morocha* (1905). Famosos tangos inaugurais, que dão testemunho de que algo mudou e cresceu. Embora a dança conserve o papel central, a música já não pode ser considerada como mero pretexto para galanteios e filigranas. É uma música que perdura e se prolonga em canto, em cantarolar ou em assobio. Ritmos e melodias ultrapassam desta maneira os muros dos recintos proibidos e, embora apenas audíveis, insinuam-se já pelos bairros.

Essas mudanças são contemporâneas de outras, ou as sucederam de perto. O trio inicial modifica-se (a guitarra substitui a harpa) e depois expande-se com a chegada do bandônion e a incorporação do piano. Aparecem quartetos e sextetos que vão prefigurando o que vários anos mais tarde será a orquestra típica. Por sua vez, o ritmo se faz mais cadenciado e lento<sup>5</sup>. Mas o realmente importante é que, com pasmosa rapidez, o tango vai transbordando seus ambientes iniciais e tendo acesso a outros: no teatro, aproveita e retribui a hospitalidade do sainete. Cafés, restaurantes e salões de dança cada vez menos marginais acolhem-no, dando fé de que já ganhou seu lugar na grande cidade. Por mais um tempo ainda, permanecerá nos arredores do centro, mas com os primeiros anos do novo século, o tango se fará ouvir em todos os espaços cidadãos. Ainda não se transformou na unânime expressão musical da cidade platina, mas já se pode vislumbrar que esse será seu destino.

Daí para frente, em um *crescendo* que parece ao mesmo tempo incontível e infinito, o tango progride, se aperfeiçoa, se multiplica. Por volta de 1917, a letra retorna, trivial muitas vezes, mas amiúde criativa e profunda, inaugurando a modalidade do tango-canção e a figura do cantor solista, enaltecida pela história perfeita e trágica de Carlos Gardel. Por outro lado, variados virtuosismos darão hierarquia à execução do bandônion, do piano, do violino, do contrabaixo. Com o surgimento do *sexteto típico*, imediato precursor da orquestra, definem-se estilos, tendências e escolas. A partir dos anos 20 e durante a década de 30, orques-

tras, conjuntos, solistas e cantores memoráveis recriarão e espalharão pelo mundo afora essa música já definitivamente consagrada, universal e vasta como o jazz e que parece grávida de possibilidades e variações inesgotáveis.

O sucesso e o prestígio do tango alcançam seu ponto culminante nos anos 40. Uma talentosa geração de autores, executantes, diretores, letristas e cantores, leva o tango a sua mais alta hierarquia e também a sua maior transcendência como acontecimento artístico. O tango ocupa os principais programas de rádio, prevalece nos *dancings* e cabarés noturnos, é protagonista das vastas reuniões dançantes periodicamente realizadas por clubes sociais e esportivos. O cinema e o disco multiplicam sua popularidade. E é, inclusive, objeto de curiosidade acadêmica, tema de debates, de polêmicas, de investigação e de teses.

Mas é nesse momento, em meados da década, que começam a se perceber inesperadamente as sombras de um incipiente eclipse. Sem que nada permitisse antecipá-lo, o tango ingressa em um estranho e perigoso declive, que a passagem do tempo vai acelerando e intensificando. O começo dos anos 50 não corrige essa decadência; ao contrário, a confirma. Cedo demais, o tango clássico (tango instrumental ou tango-canção) mostra sinais inequívocos de esgotamento final, como que imitando essas melancólicas agonias e esses destinos dilacerados que tão bem soube frasear.

Sinto-me tentado a pensar que essa decadência não foi muito consciente de si mesma e que essa circunstância reafirmou e acelerou o declínio. Prova disso são alguns "grandes sucessos" da década de 50 (*Oración Rante*, *Los Cosos de al Lao* e outros), cujo único valor é o de serem involuntários documentos de um fastio já irreversível. O tango-canção foi auto-referencial: falou em si mesmo com abundância e versatilidade. Não deixou de fazer sua própria apologia, mas tampouco foi relutante na autocrítica<sup>6</sup>. Utilizou descontraidamente a citação e até polemizou, aberta ou enigmaticamente, consigo próprio<sup>7</sup>. No entanto, a diferença do que — segundo Borges — é inerente à literatura, não soube ou não quis "enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu final". Passou com imprevisível rapidez do auge ao ocaso, mas se negou — por inconsciência ou por mero rancor — a enfrentar e reconhecer essa passa-

5 Alguns explicam este fato pelas árduas dificuldades que apresentava a utilização e o bom domínio do bandônion.

6 São muitos os tangos que falam de outros tangos (por exemplo, *Sos de Chiclana*), que são continuação de um outro anterior (*De Vuelta al Bulín*), que se auto-elogiam (*Yo Soy el Tango*), ou que ironizam acerca de si mesmos (*Nalpe Marcado*).

7 Por exemplo, *Se Acabaron los Otarios* versus *Todavía Hay Otarios*. Mais indireta é a referência irônica a *Mi Noche Triste* que aparece em *Por qué Soy Reo*.

8 Alguns arremedos tangueros de meados dos 50 — lembro-me de um que se encarna rancorosamente com o auge do rock — são aflitivas provas desta afirmação.

9 Impunidade garantida para muitos deles pela sua amizade com caudilhos e dirigentes políticos e sua fama de *guapos* de comitê.

10 Personagens dos baixos fundos urbanos, que costumavam carregar consigo facas (*cuchillos*) dirimindo as diferenças em brigas, que muitas vezes terminavam em morte. (N. T.)

11 O *café* é um local de encontro tipicamente argentino, e mais especialmente porteño. *Cafetin* alude a um local de reduzidas dimensões em que os amigos reúnem-se para conversar, beber, cantar etc. (N. T.)

12 Jorge B. Rivera, op. cit. p. 41.

gem<sup>8</sup>. Quando a evidência do naufrágio se impôs, só pôde sentir que o fato, mais do que injusto, era incompreensível.

Mas era realmente? Para responder a esta pergunta, temos que voltar atrás no caminho e retomar, de outro ângulo de visão, as origens, a ecologia e, particularmente, as diversas trajetórias sociais do tango.

Referi-me, no início, aos âmbitos iniciais da então balbuciante dança. Os habitantes desses espaços, que desempenhavam o duplo papel de primeiros hóspedes e oficiais da nova liturgia eram, do ponto de vista social, uma sorte de hiperbólica síntese da marginalidade. Rufiões titulares (*cafishios*) e rufiões de segunda (*canfinfleros*); malandros de calada prepotência e exibida impunidade<sup>9</sup>; compadres facilmente ofendíveis, indiferentes à dor alheia ou própria, amigos da briga e do baile; *cuchilleros*<sup>10</sup>, trapaceiros e boas-vidas de diversa fama; prostitutas (algumas — segundo o que é sabido — com punhal na liga); um amplo leque de delinquentes de ofício e, também, um importante contingente de aspirantes a ingressar em alguma das categorias mencionadas.

Este pouco homogêneo conjunto de ultramarginais reuniu os primeiros habitantes dos âmbitos em que se gestou o tango. A rigor, não foram os primeiros a "chegar", uma vez que, para todos os efeitos práticos, sempre estiveram ali. Seria errôneo dizer que freqüentavam esses lugares para visitar o tango. Foi antes o contrário: o tango os visitou, lhes "sobreveio" e, com certeza, eles contribuíram decisivamente para esse advento.

Os que primeiro chegaram a esses cenários, bem ou mal constituídos, eram também marginais, mas o caráter da sua marginalidade remete a uma história mais imediata e mais desordenada.

Os anos 80 têm sido reiteradamente designados pelos historiadores como o limite que separa a Argentina tradicional da Argentina moderna. No decorrer da década que então se inicia, o país experimentou uma expansão econômica sem precedentes, apoiada por uma ação estatal decisiva. O Estado assumiu a criação dos marcos institucionais adequados para essa expansão, ao mesmo tempo em que — já definitivamente completada a conquista do deserto (1881) — consolidava sua autoridade sobre todo o território nacional.

As características específicas desse crescimento econômico podem ser resumidas nos seguintes traços fundamentais: desenvolvimento acelerado da produção agrícola — em particular, os cereais —, um progresso mais vagaroso da pecuária e uma notável expansão do comércio de exportação (baseada principalmente no aumento da exportação de cereais). A produção industrial experimenta também um avanço, mas em menor escala, e de forma subordinada em relação à agropecuária. Deve-se acrescentar, ainda, o impacto produzido pelas fortes correntes imigratórias de origem européia, que iriam triplicar em trinta anos a população do país e quadruplicar a de Buenos Aires. Em síntese, pode-se dizer que a estrutura econômica, social e política da Argentina foi adquirindo — como consequência destes processos — os traços que iriam singularizá-la no contexto sul-americano durante várias décadas: país agroexportador com um forte componente imigratório, uma alta taxa de urbanização, uma indústria incipiente, com instituições políticas liberais e pautas culturais modernas.

Entretanto, é claro que, no "curto prazo" das décadas de 80 e 90, esses traços não se encontram ainda definidos. O que se vê ou se vive é, antes, uma confusa ebulição social, uma complexa variedade de choques culturais, de adaptações e de múltiplas assincronias. Coexistem, nem sempre pacificamente, o crioulo com o imigrante, o artesão com o operário da recente indústria, o velho com o novo. Nem sempre essas defasagens e contradições ocorrem entre grupos definidos: freqüentemente afetam os próprios indivíduos, principalmente aqueles que — por uma razão ou outra — estão no centro desse mundo em transição. Cresce, desta forma, uma massa atomizada de homens solitários, desenraizados, que observam, perplexos e conflitados, essas transformações que não controlam (e das quais, sem sabê-lo, são o produto).

São esses marginais da transição, segregados pelo processo modernizador, os que vão chegar aos bordéis, aos botecos e aos *cafetines*<sup>11</sup> em busca de divertimento e, intimamente, da perda socialidade. "Milicos licenciados, trabalhadores dos matadouros, cortadores de carne, carreteiros, artesões, marinheiros, operários das novas fábricas, peões de obras etc."<sup>12</sup> A primeira vez vão para

encontrar companhia e distração; a segunda, vão também pelo tango.

Com a chegada destes homens, porém, algo novo acontece: talvez sem sabê-lo, nem se propor a isso, estes indivíduos começam a tirar o tango do seu gueto originário, dando-lhe outro tipo de existência e de vigência social. Alguns até se animam a ensaiá-lo na calçada ou a introduzi-lo furtivamente no desconfiado *conventillo*<sup>13</sup>. O passo dado é pequeno, mas decisivo. Pela primeira vez o tango deixa de ser patrimônio exclusivo dos prótubulos.

Mas isso não é suficiente. Será necessária, ainda, uma terceira marginalidade mediadora que assuma o tango, o adote e depois o promova, contribuindo assim para sua plena aceitação. Refiro-me, naturalmente, a um certo tipo de marginais das classes altas: aristocratas esbanjadores e amigos da noite, filhinhos de papai licenciosos que, geralmente em bando (a "indiada"), concorrem aos botequins, "academias" e bailinhos, transformando-se rapidamente em firmes adeptos do tango.

Esses libertinos de sobrenome tradicional terão o inegável mérito de introduzir o tango na classe alta e conseguir que nela seja aceito. Um preço será pago por isto, é claro: a moralização da dança, que deverá moderar certas audácias. (Mais tarde ocorrerá a mesma coisa com as letras.)

Desta forma, então, como se pode ver, a onda expansiva do tango desenhou uma curiosa trajetória, percorrendo diversas periferias sociais e nelas se enraizando. Isto, evidentemente, antes de dar o "asalto final" e ganhar os grupos mais refratários, isto é, as escrupulosas classes médias da cidade expandida. Para que isto ocorresse definitivamente — uma vez que já havia começado a ocorrer —, isto é, para que o tango se transformasse na canção urbana argentina *stricto sensu*, seria necessário ainda esperar o cruzamento de dois fatos. Primeiro, acompanhando a cidadanização política do país, que ocorra uma mudança nos padrões culturais urbanos, para torná-las mais receptivas e sensíveis ao popular. Segundo, que surja e se consolide o tango-canção, com sua rimada narração de acontecimentos e de atraentes estórias tristes. As classes médias gostam desses relatos breves que contam com beleza e concisão desventuras alheias<sup>14</sup>. Este duplo processo acontece ao redor de 1915/1920,

frutífero quinquênio em que os argentinos assistem ao triunfo de Hipólito Yrigoyen<sup>15</sup> (1916), ao movimento da Reforma Universitária<sup>16</sup> (1918) e, entre um e outro fato, à estréia do primeiro tango-canção "oficial": *Mi Noche Triste*, com letra de Pascual Contursi e música de Samuel Castriota.

Desde então, o reinado do tango é indiscutível, feliz e expansivo. Ultrapassa fronteiras, triunfa na Europa e na América e comemora sem rubor, em música e versos, essas façanhas tingidas de ligeiros sonhos imperiais<sup>17</sup>. De qualquer forma, pudemos ver, se bem que superficialmente, que há condições sócio-políticas e culturais que favorecem, ou então obstaculizam e retardam, o sucesso do tango. Cabe então esperar que elas nos ajudem a entender sua imprevisível decadência.

Estávamos no fim dos anos 40 e começo dos anos 50. Isso nos leva a uma constatação que deverá ser explorada com cuidado: *o declínio do tango é estritamente contemporâneo do apogeu do peronismo*. Mais além de alguma fugidia miragem, o fato é indiscutível. Evidentemente, sobrevivem ainda boas orquestras, tanto quanto solistas instrumentais e cantores de qualidade, mas no fim dos anos 40 as criações fazem-se escassas<sup>18</sup>. Os intérpretes mais conhecidos não vacilam em povoar seu repertório com valsas peruanas, *pasodobles*, candombes habilmente ressuscitados e todo tipo de canções da moda. Não há tangos peronistas — o que é lógico, já que o tango sempre foi, felizmente, refratário a esses compromissos.

Mas, sintomaticamente, dois cantores de reputação (Hugo del Carril e Hector Mauré) são os intérpretes das duas gravações mais conhecidas da marcha *Los Muchachos Veranistas*<sup>19</sup>. Tango e peronismo repelem-se: o cantor de tangos que desejar expressar sua adesão ao peronismo deve, nem que seja apenas no instante de manifestá-lo, esquecer o tango.

Como é sabido, durante esses anos o regime peronista controla minuciosamente — e quase monopoliza — os meios de comunicação de massas, particularmente a radiodifusão, fato que nos interessa aqui. Desta constatação poderia inferir-se a hipótese de uma oficial hostilidade peronista em relação ao tango. No entanto, os fatos não a confirmam. É verdade que o governo que emerge do golpe de Estado de junho de 1943<sup>20</sup> cen-

13 *Conventillo* é um tipo de cortiço. Quartos de aluguel, residências transitórias de pessoas itinerantes, muitas vezes marginais, aglomeradas em áreas pobres da grande cidade. (N. T.)

14 Sobre este assunto (e sobre outros muitos) veja o importante ensaio de Beatriz Sário: *El Imperio de los Sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1981.

15 Presidente eleito pela *Unión Cívica Radical* em 1916, defensor dos interesses da classe média, sintetizados nos princípios: "Eleições limpas, honradez na administração pública, supressão de privilégios". (N. T.)

16 Movimento de revolução cultural deflagrado em Córdoba, de caráter anticlerical e operário. (N. T.)

17 Exemplo destes tangos triunfantes é *La Canción de Buenos Aires*, de Azucena Maizani.

18 Félix Luna, *Perón y su Tiempo*, I. *La Argentina era una Fiesta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 489.

19 Marcha do partido peronista (hoje *Justicialista*), entoada no meio das multitudinárias concentrações públicas, protagonizadas pelos trabalhadores. A marcha e o bater dos bumbos pertencem ao folclore político argentino. (N. T.)

20 Comandado pelo general Arturo Rawson, o golpe produziu duas breves presidências (generais Ramirez, 1943-44, e Farrel, 1944-46), e criou o espaço institucional para a emergência e consolidação da liderança do general Juan Perón. Este seria eleito pelo maciço voto operário em 1946, após ter conquistado popularidade como secretário de Trabalho e Previsão. (N. T.)

souro letras e, quiçá, proibiu a difusão de alguns tangos. Não seria impossível (embora não exista comprovação a respeito) que, esporadicamente, algo semelhante houvesse ocorrido sob o peronismo. Mas, à margem desses ocasionais incidentes, a política cultural peronista não só não colocou obstáculos para o tango, senão que, ao contrário, favoreceu e até impôs (mediante a disposição que determina a obrigatoriedade de transmitir 50% de música nacional) sua difusão massiva. A decadência do tango não foi, de modo algum, fruto de uma decisão adotada nos despachos culturais do governo peronista.

Fica em pé, todavia, o fato de que essa decadência teve lugar sob o peronismo e que tal circunstância merece talvez uma explicação mais elaborada que a mera referência ao acaso.

Vimos que o tango nasceu nas bordas da sociedade urbana e se expandiu absorvendo sucessivas marginalidades, cada vez mais amplas. Não há novidade alguma em assinalar que, nesse processo, contribuiu para definir certos aspectos da identidade das classes populares da grande cidade platina. Muitos desses aspectos, que o tango resgatou, não eram precisamente recomendáveis: o machismo, a exaltação da vingança, a queixosa e persistente satanização da mulher, a cínica exibição da vantagem, a burla e o menosprezo ao próximo.

Ademais, é sabido que o tango foi (creio que para o seu bem) pouco chegado ao protesto social: a maior parte dos tangos "anarquistas" ou "socialistas" é mera curiosidade que adolece de uma irredimível falsidade. E, no entanto, os homens e mulheres que se reconheceram no tango e o fizeram seu, foram maltratados pela vida, ignoravam o sabor da felicidade e mal conheciam o da alegria. Não buscavam (nem encontravam) na sua música e letra nenhum paraíso imaginário; tampouco uma virtuosa transmissão de idéias avançadas. Buscavam e encontravam nelas a expressão de uma tristeza funda e ao mesmo tempo não trágica, o tom certo — nem minimizado nem excessivo — de uma radical melancolia, que não descambava no desespero, mas tampouco se resignava ao esquecimento. Encontravam o que realmente sentiam. Há poucos tangos alegres ou felizes<sup>21</sup> porque o tango não estava feito para se dar bem com o jubiloso e o festivo.

Não obstante, desde sua constitucional

desdita, pôde incursionar eficazmente e, às vezes, com profundidade, em temas permanentes, em certas doloridas constâncias da condição humana. A consciência de não ter sido amado, a dilacerante certeza de que o passado é irrecuperável e que somente podemos aspirar à velhice e à morte, o sentir que envelhecemos ou já estamos velhos, o saber que em algum momento da nossa vida perdemos definitivamente algo que era para nós fundamental; e também, obviamente, o ter coragem e valor moral para nos defrontarmos com esse nosso destino. O tango-canção afetuoso e lúcido dos primeiros anos da década de 40 soube penetrar nesses temas e elaborar com eles uma condôida e incomparável poesia.

Com os gozos e as sombras do peronismo, as classes populares deixaram de ser marginais e receberam sua identidade política. As medidas básicas de justiça social que o regime peronista adotou foram implantadas num clima de festa que o próprio regime fomentou e que quase todos aceitaram com a secreta ilusão de que fosse uma festa permanente. Esta ilusão, que era efetivamente ilusória, foi também um traço que o peronismo induziu na subjetividade política das classes populares. Naturalmente, nesse clima, não havia lugar para as inoportunas aflições sobre as quais insistia o tango. Sem ambiente propício e com cada vez menos adeptos, foi definhando e morrendo de inanição.

Quiçá deva ser incluído no débito do peronismo (como regime e como movimento popular) o ter promovido a cega ficção dessa festa perpétua que marcou o declínio do tango e ofereceu ao país a tentação de um confortável auto-engano coletivo. Afinal, não deixa de ser doloroso recordar que o amplamente popular Alberto Castillo<sup>22</sup>, quando ainda não caricaturava a si próprio, fez no início dos anos 40 uma insuperável interpretação do tango *Ninguna*, de Homero Manzi e Fernández Siro. E, anos mais tarde, no auge da "festa", desafinava com estridência e convicção um detestável, mas simbólico, estribilho: *Por cuatro dias lo que vamos a vivir*<sup>23</sup>.

Sem dúvida, algo valioso e sem retorno havia-se extraviado entre esses dois tempos.

O texto de Emilio de Ipola foi traduzido da revista argentina *Punto de Vista*, n.º 25.

**Novos Estudos CEBRAP, São Paulo  
n.º 16, pp. 2-6, dez. 86**

21 Um contra-exemplo, duplamente excepcional, é o tango *Mano Blanca* de Homero Manzi e Arturo de Bassi.

22 Popular cantor de tango argentino.

23 Creio ter tomado a referência acerca deste refrão (e o seu sentido) de algum ensaio de David Viñas. Lamento não poder fornecer a citação exata.