

Luto e melancolia, memória e identidade: do tango ao *nuevo tango* de Astor Piazzolla

Avelino Romero Pereira

Amargura, Soledad, Nostalgias, Desencuentro, Melancólico, Quejumbroso, Mi Noche Triste, Milonguero Triste, Mi Tango Triste, Milonga Triste, El Gordo Triste, Melancólico Buenos Aires... Uma impactante variedade de títulos de composições, fragmentos poéticos e depoimentos de artistas de tango contribuí para caracterizar o gênero musical *rioplatense* como expressão de tristeza, lamento, nostalgia, desenraizamento e melancolia. As letras narram destinos trágicos e melancólicos, lamentam o passado desfeito e a juventude perdida, rememoram o bairro suburbano e os tempos felizes na casa paterna. O *nuevo tango* de Astor Piazzolla não é indiferente ao tom geral, e o próprio compositor reconhece em sua música uma espécie de masoquismo, de autotortura, que associa à saudade que o pai, chefe de uma família argentina emigrada para Nova York em meados da década de 1920, sentia da pátria:

Sí, creo que sentí nostalgia cuando ví a mi padre llorar. Sus lágrimas se quedaron conmigo porque mi tango, mi música, es algo masoquista. Porque es una auto-tortura, porque me gusta la tristeza. No soy una persona triste, al contrario, pero me gusta redescubrir la tristeza a través de la música [...]. La música es triste, pero yo me siento bien en compañía de la soledad [...], así como con otros compositores melancólicos o románticos.¹

No final dos anos 1950, desajustado no ambiente musical argentino, Piazzolla repete a experiência paterna, migrando para Nova York, onde vivencia um período de frustrações e desastre profissional. Desterrado e sob o impacto da notícia da morte do pai, em 1959, compõe *Adiós Nonino*, seu maior sucesso de

¹ PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista a Carlo Piccardi]. In: _____. (Comp., intérp.) *Adiós Nonino*: El Concierto de Lugano, Interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla. Buenos Aires: Radio Svizzera Italiana, 1983; Milan Music: Piazzolla Music, 1998. 1 CD. Encarte, [p. 3].

público.² Partindo da estrutura binária comum no tango tradicional (duas seções contrastantes), Piazzolla reaproveitou o tema rítmico de *Nonino*, composto anos antes, também em homenagem ao pai, acrescentando-lhe um segundo tema, “con honda tristeza”, conforme a indicação de expressão da partitura.³ A julgar pelos depoimentos do compositor, a figura do pai, Vicente Piazzolla, o “Nonino”, teve enorme repercussão sobre seu caráter como pessoa e como músico. Fez de uma criança fragilizada por um defeito congênito no pé um jovem combativo e autoconfiante, apresentou-lhe o tango por meio dos discos de Carlos Gardel e do sexteto de Julio de Caro, presenteou-lhe com um bandoneon e impôs-lhe a dedicação ao instrumento para se tornar um músico de tango.⁴

Além da perda da figura paterna, o contexto de criação da obra revela uma profunda questão identitária. O compositor vinha da turbulenta experiência com o *Octeto Buenos Aires*, conjunto com que intentou renovar o tango, entre 1955 e 1957, enfrentando opiniões contrárias de boa parte dos compositores, intérpretes, críticos e público do tango tradicional. Mudou-se então para Nova York, numa espécie de autoexílio, na expectativa de trabalhar como compositor de cinema nos estúdios da MGM, mas acaba fazendo toda sorte de concessões artísticas, “vendendo a alma”, para sobreviver. Literalmente, aliás. Para poder retornar a Buenos Aires, em troca de um adiantamento, cede os direitos de várias obras, incluindo *Adiós Nonino*, a seu editor francês.⁵ O estado depressivo com as frustrações e o impacto da morte do pai leva-o de volta às raízes. Já em Buenos Aires, declara ao jornal *Democracia*, na edição de 12 de julho de 1960, que “debemos ser fieles a lo nuestro” e acrescenta: “mi misión futura debe ser ofrecer el tango auténtico”. Forma um novo conjunto, o “Quinteto Nuevo Tango”, com o qual grava inicialmente dois LPs: “Piazzolla... o no? Bailable y Apiazolado”, com arranjos de tangos tradicionais em versões dançantes, e “Piazzolla interpreta a Piazzolla”, com

² Ver SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969. p. 76-78; GORIN, Natalio. 2. ed. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil, 1998. p. 73-76; AZZI, María Suzana, COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002. p. 138-145.

³ PIAZZOLLA, Astor. *Adiós Nonino*. Partitura para piano. 27. ed. Buenos Aires: Korn Intersong, copyright 1962.

⁴ Sobre a relação de Piazzolla com o pai, ver PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2005; GORÍN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*, p. 93-94.

⁵ GORÍN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*, p.141.

temas seus. Este último traduz a consolidação de seu estilo, como o uso generalizado da acentuação característica da *milonga campera* (a marcação em 3 3 2) como princípio rítmico.⁶ Certamente, essa explicitação do contorno rítmico da milonga tradicional faz parte de sua aproximação às raízes. Dentre outras composições, grava *Nonino* e *Adiós Nonino*, tema que considerava sua melhor realização:

Me propuse mil veces hacer uno superior y no pude. Tiene un tono intimista, casi fúnebre, y sin embargo rompió con todo. El día que lo estrenamos con el Quinteto, los músicos y yo dijimos “con esto no va a pasar un carajo, no le va a gustar a nadie”, y ahí, está... [...] “Adiós Nonino” terminaba al revés, como la vida, se iba yendo. A la gente le gustó de entrada. Será porque tiene un aire de misterio, una melodía que contrasta una parte rítmica muy fuerte, después el cambio de tono y ese glorioso final con un desenlace triste. Quizá gustó por eso, porque era diferente a todo.⁷

O impacto emocional e o inesgotável sucesso de *Adiós Nonino* seguem sendo um mistério. O musicólogo norte-americano Allan Atlas crê haver desvendado a composição, afirmando que “es indudable que lo que nos emociona son, especialmente, las *blue notes*”,⁸ isto é, “o abemolamento do terceiro e do sétimo grau da escala diatônica”, “tão importantes na música moderna”, e que são “o traço peculiar” do *blues*.⁹ Mais cauteloso, e atento à incapacidade do próprio compositor em traduzir o segredo da música em palavras, o etnomusicólogo Ramón Pelinski diz apropriadamente:

Al margen de su poder rítmico, la música de Piazzolla se distingue por el lirismo y la belleza muchas veces conmovedora de sus melodías. Por cierto, el impacto emocional de las mismas se ha debido en buena parte a

⁶ Ver FISCHERMAN, Diego. [Encarte.] In: PIAZZOLLA, Astor. (Comp., intérp.) *Piazzolla interpreta a Piazzolla*. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. 1 CD. (Astor Piazzolla, edición crítica.)

⁷ GORÍN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*, p. 81.

⁸ ATLAS, Allan W. Astor Piazzolla: tangos, funerales y *blue notes*. In: GARCÍA BRUNELLI, Omar (Org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008. p. 79-80.

⁹ CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957. p. 416.

la rara excelencia de los músicos que contribuyeron a cimentar el prestigio internacional de Piazzolla. Por otra parte, nos atrevemos a afirmar que lo que el análisis formal (o técnico) podría decir sobre la estructura de una melodía como la de *Adiós Nonino*, no sería más que un parloteo académico si pretendiera develar el secreto de su poder. [...] Si el analista pudiera descifrar este “misterio especial”, quizás podría ser un gran compositor que se ignora, pero la experiencia del análisis muestra que tal ambición es ilusoria. [...] El análisis no sustituye la vida...¹⁰

Sem dúvida, a complexidade da música de Piazzolla e da relação que qualquer música é capaz de estabelecer com seus ouvintes torna muito arriscado querer atribuir a um único aspecto técnico de uma composição a capacidade de comover o público. Inclusive, como sugere Pelinski, é questionável se o segredo de *Adiós Nonino* se encerra na composição ou, antes, se desdobra na performance. E aí há que considerar também o papel do arranjo, a forma como o compositor veste as ideias musicais. Piazzolla realizou cerca de vinte arranjos diferentes para a composição, e comumente extrai o máximo efeito do tema lírico na última vez em que o expõe, em solo de bandoneon, “esvaziando” a textura e reduzindo a sonoridade do conjunto a um mínimo de intensidade, enfatizando a desolação e a solidão que o tema pode sugerir. Na versão de 1960, chama a atenção, no solo, o destaque às notas agudas da melodia, expressivamente acentuadas, em contraste com a curva descendente que segue a cada uma, como se descrevessem um choro soluçante. A imagem, aliás, é condizente com um relato recolhido pelos biógrafos do compositor, em que sua mulher narra o momento em que ele pedira a ela e à cunhada que o deixassem só por um instante. Da cozinha, puderam escutar os suspiros e gemidos e depois o som do bandoneon, em que Piazzolla tocava *Nonino*, um tango vivo e rítmico que fizera em homenagem ao pai anos antes: “Se detuvo y luego comenzó una melodía elegiaca absolutamente conmovedora. Era una continuación de aquel tango a su padre. ‘Los sollozos ahí se hicieron terribles’, relataba Dedé. ‘Yo nunca lo había visto llorar, ni así, ni de ninguna manera’”.¹¹

¹⁰ PELINSKI, Ramón. Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. In: GARCÍA BRUNELLI, Omar (Org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, p. 44-45.

¹¹ AZZI, María Suzana; COLLIER, Simon, *Astor Piazzolla: su vida y su música*, p. 142.

Não se leia isso como uma tentativa de descobrir a “fórmula”, mas de sugerir um caráter programático ou descritivo adiantado pelo título e pelo contexto da composição. De toda forma, valem as tentativas de captar os conteúdos emocionais expressos no *nuevo tango* de Piazzolla. Outro musicólogo, Omar Corrado, buscando uma aproximação entre a obra do compositor e a experiência da vida cotidiana de Buenos Aires, considera que, no plano da expressividade, a gestão de materiais diversos, extraídos da tradição do tango ou a ele incorporados a partir do diálogo com outras tradições musicais, “actúa en el sentido de representar los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección”.¹² Também considerando a relação de Piazzolla com o tango enquanto música de Buenos Aires, o escritor Ernesto Sábato, afirma:

Astor Piazzolla es el descendiente (aunque hosco y a menudo parricida) de aquella singularísima canción que alguna vez fue la cabal expresión del hombre de Corrientes y Esmeralda, del hombre que estaba solo y esperaba acodado en la mesita de mármol de alguna lechería o meditativo y melancólico en el estañó de un boliche cualquiera.¹³

A referência de Sábato ao clássico ensaio do nacionalista Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, publicado em 1931, abre espaço à ampliação do tema, num percurso que vai do *pathos* ao *ethos*: do luto e melancolia inscritos na composição de *Adiós Nonino* às tendências expressivas predominantes no tango como gênero musical e como expressão cultural identitária de uma coletividade. A tradição narrativa sobre a história do tango atribui à conformação do *tango-canción* e à mediação de Carlos Gardel, seu mais exitoso intérprete, o início da melancolia no tango. O marco histórico é a criação de *Mi Noche Triste*, tango instrumental de Samuel Castriota transformado em canção por Pascual Contursi e gravado por Gardel em 1917. Na letra, o eu lírico lamenta o abandono pela amante, possivelmente a prostituta que o sustentava, que o troca

¹² CORRADO, Omar. Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires. *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, n. 9, p. 52-61, ago. 2002.

¹³ SÁBATO, Ernesto. In: PIAZZOLLA, Diana. *Astor*, p. 178-179.

por outro: “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espinas en el corazón”.¹⁴

Nos anos 1920, o tango está consolidado na cultura popular urbana de Buenos Aires, apoiado numa estrutura empresarial e profissional, num arco que vai das apresentações ao vivo nos cafés, cabarés, teatros e cinemas, à difusão por disco, rádio, revistas especializadas e partituras. Sua trajetória como expressão de origem popular e marginal que se difunde entre as classes médias acompanha o triunfo dos governos radicais de Yrigoyen (1916-1922), Alvear (1922-1928) e novamente Yrigoyen (1928-1930). O ciclo interrompe-se em 1930, com o golpe militar que restaura o poder conservador e dá início a uma longa crise política e à “década infame”, como a batizariam os nacionalistas na oposição.¹⁵ Fala-se em crise e até na morte do tango: cessam os bailes, instala-se a censura das letras veiculadas pelo rádio, e no próprio tango há testemunhos da crise, em letras que tematizam a falta de valores, como *Cambalache* (1935), de Enrique Santos Discépolo. Discépolo depois se alistará entre os *tangueros* que darão apoio ao regime peronista (1946-1955), como Homero Manzi e Cátulo Castillo. Curiosamente, porém, “los autores de tango peronistas ponían su peronismo en la vida como funcionarios de entidades gremiales, propagandistas y burócratas culturales”,¹⁶ mas não em seus tangos, cujo foco não é o presente da “Nova Argentina” peronista em construção, mas o lamento por um passado idealizado, em letras como *Sur* (1948), de Manzi, e *Patío Mío* (1951), de Castillo, escritos em plena euforia peronista, mas que seguem a mesma linha de *Barrio de Tango* (1942) e *Tinta Roja* (1941), dos respectivos autores e escritos antes:

¹⁴ Sobre esse tango, ver ROMANO, Eduardo. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango. *Propuestas*. San Justo: Universidad Nacional de La Matanza, ano 2, n. 4, p. 19-30, nov. 1996; DEL PRIORE, Oscar. *El tango*: de Villoldo a Piazzolla y después. Buenos Aires: Manantial, 1999. p. 57-62; VARELA, Gustavo. *Mal de tango*: historia y genealogía moral de la música ciudadana. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 139-144. O vocábulo lunfardo “amurar” indica tanto o abandono quanto a situação tipicamente melancólica em que o abandonado se encontra, como se estivesse preso entre muros.

¹⁵ Para uma análise dos períodos históricos indicados, ver FALCÓN, Ricardo (Org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas*: 1916-1930. Buenos Aires: Sudamericana, 2000; e CATTARUZZA, Alejandro (Org.). *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política*: 1930-1943. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

¹⁶ CIRIA, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista: 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983. p. 253-255. Os três autores citados atuaram como líderes na Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic) e Castillo dirigiu o Conservatorio de Música Manuel de Falla e presidiu a Comisión Nacional de Cultura durante o governo Perón.

Tinta roja (1941)

(Letra de Cátulo Castillo, música de Sebastián Piana)

¿Dónde estará mi arrabal? ...
¿Quién se robó mi niñez? ...
¿En qué rincón, luna mía,
volcás – como entonces
tu clara alegría?¹⁷

Barrio de Tango (1942)

(Letra de Homero Manzi, música de Aníbal Troilo)

Barrio de tango, luna y misterio,
calles lejanas, ¡cómo estarán!
Viejos amigos que hoy ni recuerdo,
¡qué se habrán hecho, dónde andarán!
[...]
Barrio de tango, luna y misterio,
¡desde el recuerdo te vuelvo a ver!¹⁸

Sur (1948)

(Letra de Homero Manzi, música de Aníbal Troilo)

Nostalgia de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.¹⁹

¹⁷ CASTILLO, Cátulo; PIANA, Sebastián. *Tinta roja*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Comar, copyright 1941.

¹⁸ MANZI, Homero; TROILO, Anibal. *Barrio de tango*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Korn- Intersong, copyright 1942.

¹⁹ MANZI, Homero; TROILO, Anibal. *Sur*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Korn-Intersong, copyright 1948.

Patio mío! (1951)

(Letra de Cátulo Castillo, música de Aníbal Troilo)

Patio mío...

borracho de caña fuerte

yo sé que un día te irás...

Pero venciendo a la suerte

te iré buscar a la muerte

para no dejarte más...²⁰

Por sua vez, Discépolo escreverá em 1948, durante o governo Perón, *-Cafetín de Buenos Aires*, tango cujo pessimismo recebeu a censura oficial:

Cafetín de Buenos Aires (1948)

(Letra de Enrique Santos Discépolo, música de Mariano Mores)

Sobre tus mesas que nunca preguntan

lloré una tarde el primer desengaño,

nací a las penas,

bebí a mis años,

y me entregué sin luchar.²¹

Não obstante, será em tangos posteriores à queda de Perón que o tom melancólico chegará ao desespero suicida em Castillo: *La Última Curda*, de 1956, e *Desencuentro*, de 1960. No primeiro, o protagonista, sob efeito do álcool (*lacurda*), confessa seus fracassos ao bandoneon e professa a identificação entre a boêmia *tanguera*, a melancolia e a argentinidade: “No ves que vengo de un país / que está de olvido, siempre gris, / tras el alcohol...”²²

²⁰ CASTILLO, Cátulo; TROILO, Aníbal. *Patio mío!* Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Autores Unidos de la República Argentina, copyright 1953.

²¹ SANTOS DISCÉPOLO, Enrique; MORES, Mariano. *Cafetín de Buenos Aires*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Editorial Argentina de Música Internacional (Edami), copyright 1948.

²² CASTILLO, Cátulo; TROILO, Aníbal. *La última curda*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Korn-Intersong, copyright 1956. Todos esses tangos podem ser ouvidos na íntegra em <<http://www.todotango.com>>.

Ao que tudo indica, o peronismo não gerou tangos peronistas, otimistas, capazes de se fixar na memória e no gosto musical e poético dos *tangueros* e redirecionar o estilo musical e literário. Pode-se pensar, então, que a melancolia do tango enraíza-se em pautas culturais muito mais profundas, que sequer a extrema mobilização política e social somada à intensa propaganda do regime pudesse abrandar. O desenvolvimento histórico do tango vincula-se às transformações da sociedade argentina entre 1880 e 1930, um processo modernizador, apoiado no modelo econômico agroexportador e na imigração massiva que alterou o perfil demográfico do país. Outras facetas do processo são o crescimento de Buenos Aires, incorporando parte considerável do contingente imigratório, e a formação de um operariado combativo reunido em torno das bandeiras anarquista e socialista. O quadro completa-se com as medidas reformistas adotadas pelas elites, para conter os riscos revolucionários: o voto universal masculino, secreto e obrigatório e o acesso à educação e à propriedade privada na forma do lote e da casa própria num bairro suburbano, que implicam a ascensão social de muitas famílias de imigrantes e a formação de uma extensa classe média.²³ É esse misto de valores proletários e de classe média que é ficcionalizado em versos e melodias que representam a transfiguração da paisagem suburbana e a experiência universal de desassossego ante a modernidade.

Sem dúvida, um aspecto problemático nessa articulação com a melancolia é o fato de os *tangueros* não cederem em seu apego obsessivo, nem quando a tensão e a crise parecem coletivamente superadas. Vencida a turbulência da guerra de 1914 e passados os violentos conflitos sociais que se lhe seguiram, os anos 1920 são marcados por ganhos econômicos e pela concretização dos projetos individuais de ascensão social, como a aquisição da casa própria e o acesso pleno à educação, inclusive universitária. Estudos recentes chegam a mostrar um recuo no caráter contestatório das massas trabalhadoras e uma tendência ao amalgamento entre seus valores e aspirações e os das classes médias, como resultado das conquistas

²³ Ver ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004; ROMERO, José Luis; ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000; e LOBATO, Mirta Zaida (Org.). *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. Sobre as “reformas do conservadorismo ilustrado”, ver também DI TELLA, Torcuato. *Historia del progresismo en la Argentina: raíces y futuro*. Buenos Aires: Troquel, 2001. p. 27-40.

obtidas.²⁴ O próprio sucesso comercial e social do tango, vencido o repúdio de que foi alvo inicialmente, soma-se à satisfação generalizada. O mesmo pode-se dizer dos anos peronistas, ao menos na fase inicial, de ganhos sociais e econômicos, que fazem parecer definitivamente vencida a crise econômica e social dos anos 1930, além de assegurarem um canal de expressão popular e pressão sobre o Estado.²⁵ Tudo combinado resulta num sentimento coletivo de satisfação entre as massas trabalhadoras, ainda que as elites, sobretudo as intelectuais, se ressintam do regime e se encastem na oposição.²⁶ Os *tangueros* recobram a força dos anos 1920 e reencontram sua “era dorada”. Muitos desses músicos e poetas, filhos de imigrantes e proletários, nascidos nos subúrbios de Buenos Aires, repetem a trajetória triunfante de Gardel rumo ao reconhecimento social, ao estrelato e à riqueza. E, no entanto, a melancolia sempre presente. Assim como já havia apontado em tangos antes e durante o peronismo, percebe-se o nexo temático entre *La Casita de mis Viejos*, de Juan Carlos Cobián e Enrique Cadícamo, de 1929, no limite máximo da expansão econômica, e o mencionado *Sur*, de Aníbal Troilo e Homero Manzi, de 1948, sob a euforia peronista, passando por *Melodía de Arrabal*, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, de 1933, em meio à crise mundial e argentina. Nos três tangos, o eu lírico lamenta a perda do passado e de uma antiga Buenos Aires simbolizada pelos velhos bairros suburbanos, desfigurados pela passagem inexorável do tempo. A permanência do tema parece descolá-lo de qualquer motivação imediata, do contexto político – se o governo é conservador ou popular – ou econômico – se há crise ou expansão. Seria possível explicar tamanha obsessão?

Nos anos 1950 e 1960, a esquerda peronista formulou uma tentativa de explicação para a melancolia *tanguera*: numa seção de *Imperialismo y cultura*, publicado em 1957 e revisto em 1964, Hernández Arregui interpreta o “tango como reflejo social”, e analisa a sociedade argentina à luz do marxismo e da defesa da “cultura nacional” frente ao imperialismo. Ecoando os ensaios de Scalabrini Ortiz – de *El*

²⁴ Ver GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo. La nueva identidad de los sectores populares. In: CATTARUZZA, Alejandro (Org.). *Crisis económica, avance del Estado y incertidumbre política: 1930-1943*. p. 201-238; e GUTIÉRREZ, Leandro; ROMERO, Luis Alberto. Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

²⁵ Ver AGGIO, Alberto. A emergência de massas na política latino-americana e a teoria do populismo. In: AGGIO, Alberto; LAHUERTA, Milton. *Pensar o século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 137-164.

²⁶ Ver GIRBAL-BLACHA, Noemí M. Poder y cultura en la Argentina peronista (1946–1955). *Investigaciones y ensayos: Revista de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, n. 50, p. 191-228, jan.-dez. 2000.

hombre que está solo y espera aos trabalhos sobre o imperialismo britânico –, conclui que “el porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino”, atribuindo a tristeza das letras de tango à crise dos anos 1930.²⁷

Nos anos 1970, José Gobello, jornalista e estudioso do tango e ex-deputado peronista identificado com a direita católica, ironiza o sociologismo da esquerda, lembrando os tangos alegres de 1900: “¿Cómo habría explicado la alegría del porteño que vivía en aquellos tangos? ¿Controlaba su destino el país antes de que Contursi entristeciera las letras de los tangos [...]?”²⁸ Mas vale-se de outro sociologismo para explicar a tristeza: “los porteños somos tristes porque añoramos la patria lontana; porque somos gringos transplantados a América”.²⁹ Mas Gobello parece esquecer que a imigração já era um dado instalado na sociedade argentina, sobretudo portenha, quando os primeiros tangos foram compostos e não pareciam sugerir melancolia alguma. Basta atentar para os sobrenomes de alguns dos primeiros compositores conhecidos, cujos tangos não são nada melancólicos: Arolas, Bardi, Bernstein, Bevilacqua, Canaro, De Bassi, Greco, Ponzio, dentre outros. Sem contar que a nostalgia posterior dos tangos remete a um mundo perdido e idealizado localizado nos subúrbios de Buenos Aires. Raramente se fala da pobre mãezinha que ficou em Gênova, Galícia ou Cracóvia...

Não obstante, a ideia que atribui à imigração a nostalgia cultuada nas letras de tango é uma interpretação muito difundida entre os *tangueros*. O tema é lembrado também por Piazzolla, que, como Gobello, descendia de italianos:

Sin embargo reconocí que el tango se iba dividiendo de a poco en dos partes: al comienzo, alrededor de 1900 el tango era más alegre, pero luego llegó Gardel y todo nos hacía llorar. Las letras hablaban del descuido de los hombres por las mujeres; los hombres se sentían felices si la mujer los abandonaba; hablaban de muerte, de la muerte de la madre o de la mujer que lo dejó por su amigo. [...] Los inmigrantes italianos, españoles y franceses que llegaron a Argentina para trabajar comenzaron a ver las cosas de esta manera, en especial los españoles e italianos. En ese entonces no había aviones para llevarlo a Argentina en 15 horas. No, iban en

²⁷ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Continente, 2005. p. 108.

²⁸ GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976. p. 93.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

barcos que tardaban tres meses en llegar a Argentina, y la gente sabía que no podría regresar a Italia porque era muy caro. Necesitaban quedarse en Argentina para trabajar.³⁰

Blas Matamoro, crítico literário e musical argentino residente em Madri, adota explicação semelhante, mas soma algo: “el tango es uno de los rasgos afirmativos de esa cultura local y metamórfica, una manera de arraigo del desarraigado, del europeo recién venido y del criollo desalojado”.³¹ Nessa outra leitura, a melancolia do imigrante desenraizado viria somar-se à do *criollo viejo* igualmente desenraizado à força dos efeitos da modernização sobre o campo e da avalanche de imigrantes sobre a cidade, que se transforma aceleradamente. A melancolia aparece assim como a contraface da modernização e da própria modernidade. Sem dúvida, nem tudo foi dourado no processo de modernização, e esta parece ter sido vivenciada em seus limites e tensões, gerando em amplos setores sociais um sentimento de “desazón”, misto de mal-estar e decepção, com consequências notáveis e duráveis na produção intelectual argentina.

Num instigante ensaio intitulado *Fueye y melancolía*, tomando filosofia e psicanálise como referências, Ana Jaramillo investiga a associação do tango ao “espíritu melancólico del argentino”, que sacraliza o passado e o persegue obsessivamente:

La melancolía que persigue obsesivamente la sombra del mundo perdido, persigue un punto fijo del espacio existencial que ha sacralizado. Esa idea fija del melancólico que el tango expresa, es un espacio existencial, temporal, sacralizado por el profano que no resiste la ansiedad ni la tensión de la relatividad y homogeneidad del Mundo.³²

A dessacralização do mundo pela modernidade gera a necessidade de “demarcar un espacio sagrado, fundar ontológicamente un mundo para poder orientarse en él”.³³ A construção desse ponto fixo compensa a desorientação e a ansiedade

³⁰ PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista a Carlo Piccardi]. In: _____. (Comp., intérp.) *Adiós Nonino: el Concierto de Lugano*, interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla. [p. 3.]

³¹ MATAMORO, Blas. *El tango*. Madri: Acento, 1997. p. 13.

³² JARAMILLO, Ana. *Fueye y melancolía: los intelectuales y el suicidio*. Buenos Aires: LC, 1995. p. 115.

³³ *Ibid.*, p. 115.

produzidas pelo relativismo ético e pela angústia social. Embora seja o centro de orientação do melancólico, essa ideia fixa, ao mesmo tempo, o atormenta, “ya que el punto que demarcó, su calle, su barrio, su novia, su juventud, su niñez, su madre, se han perdido, son sombras del pasado”.³⁴ E quanto mais aguda é a crise de valores, “más necesita el profano aferrarse a los espacios existenciales que ha sacralizado para poder orientarse”.³⁵

O enigma da melancolia foi abordado por Freud em *Luto e melancolia*, estudo publicado em 1917, apresentado como “uma tentativa de elucidar a natureza da melancolia, comparando-a com o afeto normal do luto”.³⁶ Para Freud, este “é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”.³⁷ Trata-se de uma perda consciente, cujo objeto, ainda que abstrato, mostra-se com clareza, ao contrário da melancolia, que traduz “uma perda de objeto subtraída à consciência”.³⁸ Na melancolia, “a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso”.³⁹ Valendo-se de uma metáfora bastante enfática, o fundador da psicanálise dirá que “o complexo da melancolia se comporta como uma ferida aberta”.⁴⁰ E descreve:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.⁴¹

³⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 116.

³⁶ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos: 1914-1916*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171.

³⁷ *Ibid.*, p. 172.

³⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

Segundo Freud, a melancolia pode abranger “todas as situações de ofensa, menosprezo e decepção, em que uma oposição de amor e ódio pode ser introduzida na relação”.⁴² No contexto clínico, as autoacusações e recriminações são percebidas “como recriminações a um objeto amoroso, que deste se voltaram para o próprio Eu”.⁴³ Situações de ofensa, menosprezo e decepção; sentimento de perda de um objeto ideal; queixas, autorrecriminações e sadismo; amor e ódio na relação amorosa. Parece até que alguns letristas de tango andaram lendo Freud...

Um sugestivo leitor de Freud é Paul Ricoeur.⁴⁴ Numa erudita seção de seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, o filósofo francês fala em “memória ferida” e “memória enferma”, tecendo aproximações com a teoria e a técnica freudianas, e propondo-se a abordar as alterações no uso da memória como “patologias da memória coletiva”. Para o filósofo, estas devem-se a uma estrutura comum à existência coletiva: “a relação fundamental da história com a violência” e a celebração de “acontecimentos fundadores” que “são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente”. “Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura”.⁴⁵

Ler o proposto por Ricoeur, pensando o caso argentino, traz à lembrança a violência como lugar-comum na cultura política e na memória coletiva do país, e poderia sugerir mais um percurso interpretativo. Se comumente se crê na ausência de tangos peronistas, se ainda que os sucessos do regime não tenham provocado uma alteração nos lugares-comuns sempre reiterados pelos poetas do tango, não seria a própria insistência nos mesmos temas o melhor indício da explicitação da vinculação do tango com aqueles dois movimentos políticos de base popular, o yrigoyenismo e o peronismo? A fixação dos velhos temas e das velhas queixas sugere uma identidade popular, marcada pela exclusão e a reivindicação social. Ainda que o tango seja tocado e cantado de *smoking* e dançado de paletó e gravata, no plano musical apresenta-se como um “descamisado”. Isto é claro na insistência com que os *tangueros* valoram o caráter intuitivo e popular de seus pares e no cultivo da *mugre*, certa “sujeira” na produção do som, marcando a dife-

⁴² *Ibid.*, p. 184.

⁴³ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007. p. 83-93.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

rença com o som “culto”, “polido” e estudado da música de concerto.⁴⁶ As vozes ouvidas no tango seriam vozes de excluídos, que nele encontrariam um canal de expressão. Mas a celebração aí promovida não é a memória das conquistas sociais e da ascensão à condição de classes médias. Ao contrário, como quem desconfia ou teme uma perda iminente, os *tangueros* parecem traduzir uma memória enferma que obsessivamente rememora os anos de privação gerados pelo projeto modernizador: o desenraizamento do *gaucho* e as condições duras vivenciadas pelo imigrante; as humilhações, reações e falas enojadas das elites dirigidas a ambos; a exclusão dos imigrantes da vida política oficial; a repressão ao anarquismo; a exploração sexual das mulheres; o repúdio da cultura popular pelas elites aristocráticas. Sintomaticamente, finda a primeira “era de ouro” do tango, com a crise dos anos 1930, surgem os primeiros relatos batizados como “historia del tango”; finda a segunda “era de ouro”, em 1955, proliferam esses escritos. Restaria, portanto, à memória enferma refugiar-se na memória da memória enferma, replicando os velhos temas na forma de obsessivas e repetidas “historias del tango” reiteradamente escritas a partir de então, como novas vozes que ecoam as queixas dos próprios tangos.⁴⁷

Mas há outro aspecto notável na abordagem de Paul Ricoeur, que o distancia de Freud e que está na recusa em abandonar a melancolia à abordagem médica ou psicanalítica e no resgate da tradição que atribui valores positivos aos melancólicos.⁴⁸ De Aristóteles e os humanistas do Renascimento à doutrina romântica do gênio, o patológico e o normal convivem criativamente. Para Ricoeur, a ideia do trabalho de luto é criação de Freud, mas a terapêutica da melancolia tem antecedentes nos antídotos indicados aos comportamentos melancólicos, e daí, seguindo o caminho que leva da poesia de Keats à de Baudelaire, passando pelos últimos quartetos de Beethoven, fala de uma “melancolia estetizada”,

⁴⁶ Sobre a “mugre”, ver PELINSKI, Ramón. Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. In: GARCÍA BRUNELLI, Omar (Org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, p. 50.

⁴⁷ Desenvolvi uma análise desses relatos em articulação à temática da “crise” em minha tese de doutorado. Ver PEREIRA, Avelino Romero. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”*. Niterói, 2012. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense.

⁴⁸ Para outra avaliação do distanciamento entre a proposta freudiana e a tradição de estudos sobre a melancolia, ver KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

para propor a sublimação da tristeza e sua conversão em alegria.⁴⁹ Voltando ao caso argentino, não é exatamente isto que o célebre “poema nacional argentino”, o *Martín Fierro*, canta em seus versos de abertura?

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria,
con el cantar se consuela.⁵⁰

De fato, não é só no tango que os sentimentos de mal-estar, decepção, nostalgia e tristeza se associam para compor estados melancólicos e tipos inconsoláveis e até suicidas. Em *Ocre*, poemas publicados em 1925, Alfonsina Storni dizia seus:

Versos a la tristeza de Buenos Aires

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales
por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo.
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
Alfonsina! – No llares. Ya no respondo a nada.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero,
viendo en días de otoño tu cielo prisionero,
no me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río,
apagado, brumoso, desolante y sombrío,
cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.⁵¹

⁴⁹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 90-91.

⁵⁰ HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. 8. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949. p. 9.

⁵¹ STORNI, Alfonsina. *Antología poética*: dirección y selección de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Losada, 1998. p. 149-150.

Em 1938, a poetisa se inscreveria entre os personagens públicos argentinos que, na década de 1930, chegariam ao extremo do suicídio. Outro suicida de 1938 foi Leopoldo Lugones, que também já fizera de sua poesia uma morte anunciada:

Historia de mi muerte

Soñé la muerte y era muy sencillo;
una hebra de seda me envolvía,
y a cada beso tuyo,
con una vuelta menos me ceñía.
Y cada beso tuyo
era un día;
y el tiempo que mediaba entre dos besos
una noche. La muerte es muy sencilla.

Y poco a poco fue desenvolviéndose
la hebra fatal. Ya no la retenía
sino por sólo un cabo entre los dedos...
Cuando de pronto te pusiste fría.
Y ya no me besaste...
Y solté el cabo, y se me fue la vida.⁵²

Nomeio propositalmente dois poetas sem vínculos com o tango. A feminista Alfonsina Storni representou para a cultura argentina um esforço de reversão dos modelos machistas em que estavam baseadas as letras de tango. Por sua vez, o consagrado Leopoldo Lugones, que se referira à dança e sua música como “réptil de lupanar”, ficaria irremediavelmente marcado como um de seus principais detratores. Na contramão, o modelo poético assumido pelos *tangueros* é Evaristo Carriego, o poeta da vida cotidiana de Buenos Aires, morto de tuberculose em 1912, aos 29 anos de idade. Autor de *Misas Herejes*, publicado em 1908, e dos versos livres do póstumo *La Canción del Barrio*, Carriego foi, no dizer de Borges, “el primer espectador de los arrabales”, esse ambiente geográ-

⁵² LUGONES, Leopoldo. *Antología poética*: prólogo y selección de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Alianza Argentina, 1994. p. 59.

fico, social e cultural que ofereceria o cenário a tantos tangos.⁵³ Em tom coloquial e pouco enfático, por seus poemas desfilam personagens e costumes cotidianos, seus valores e sentimentos, e é no subúrbio e no “tiempo que nos gasta y nos desanima”, no dizer de Borges, que o eu lírico projeta a melancolia:

El camino de nuestra casa

[...]

Todas las tardes, por la misma calle,
 miramos con mirar sereno
 la misma escena alegre o melancólica,
 la misma gente... ¡Y siempre la muchacha
 modesta y pensativa que hemos visto
 envejecer sin novio...resignada!
 De cuando en cuando, caras nuevas,
 desconocidas, serias o sonrientes,
 que nos miran pasar desde la puerta.
 Y aquellas otras que desaparecen
 poco a poco, en silencio,
 las que se van del barrio o de la vida
 sin despedirse.
 ¡Oh, los vecinos
 que no nos darán más los buenos días!
 Pensar que alguna vez nosotros
 también por nuestro lado nos iremos,
 quién sabe dónde, silenciosamente
 como se fueran ellos...⁵⁴

A apresentação que Borges faz de Carriego enquadra-se muito bem nesses versos do poeta, a quem descreve como “el muchacho tísico y enlutado que lentamente camina entre casas bajas, ensayando algún verso o deteniéndose para

⁵³ BORGES, Jorge Luis. Versos de Carriego. In: _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madri: Alianza, 1998. p. 57-58.

⁵⁴ CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1996. p. 175-176.

mirar lo que muy pronto dejaría”.⁵⁵ O próprio Borges retomaria, nos anos 1920, a temática do *arrabal*, do bairro suburbano, na conjugação de modernidade vanguardista e tradição *criolla*, como alternativa ao “oficialismo” da poesia de Lugones e em resposta às tensões inauguradas pela modernização, pela imigração e pelas transformações urbanas.⁵⁶ Não será difícil ler em muitas letras de tango a reescritura tanto dos versos de Carriego quanto dos de Borges. É o caso principalmente de Homero Manzi, o militante radical, depois peronista, que, partindo desses modelos, mas girando a bússola do Barrio Norte – o Palermo de Carriego e Borges – afirma a identidade popular do tango ao pintar o Barrio Sur, a zona portuária e proletária de Buenos Aires, na trilogia *Barrio de Tango*, *Romance de Barrio* e *Sur*. Escritos nos anos 1940, seus versos retomam a ambiência de *Viejo Ciego*, de 1926, em que Manzi tece uma relação intertextual com *Has vuelto* de Carriego. No poema deste, um velho cego chora ao ouvir a música trazida pelo realejo que percorre o bairro à noite:

Has vuelto

Has vuelto, organillo. La gente
modesta te mira
pasar, melancólicamente.
[...]
A noche, después que te fuiste,
cuando todo el barrio volvía al sosiego
qué triste –
lloraban los ojos del ciego.⁵⁷

Na reescritura de Manzi, quem toca é o velho cego e quem chora é o poeta:

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*, p. 59.

⁵⁶ Sobre Borges e a temática do *arrabal*, ver SARLO, Beatriz. Vanguarda y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe; Ariel, 1997. p. 211-260; SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. 1. ed., 4. reimpr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007; e SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

⁵⁷ CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas*, p. 203-204.

Viejo Ciego (1926)

(Letra de Homero Manzi, música de Cátulo Castillo e Sebastián Piana)

Parecés un verso
del loco Carriego,
parecés el alma
del mismo violín,
puntual parroquiano tan viejo y tan ciego,
tan lleno de pena, tan lleno de esplín.

[...]

A ver, viejo ciego,
tocá un tango lerdo,
muy lerdo y muy triste
que quiero llorar.⁵⁸

Do mesmo ano, 1926, é *Don Segundo Sombra*, sucesso de crítica e público escrito por Ricardo Güiraldes, filho de estancieiro – mas *tanguero!* – vivendo na cidade. À semelhança da poesia de Borges, Güiraldes produz a estetização do saudosismo suscitado pela modernização, ao compor esse romance de aprendizagem ambientado num mundo rural idealizado e harmonioso, sem imigrantes e sem conflitos, numa “perspectiva melancólica pero feliz”, no dizer de Beatriz Sarlo.⁵⁹ A reação à modernização explicaria a manobra literária que “restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado”.⁶⁰ Significativo na novela é o trocadilho entre *guacho* (órfão) e *gaucho*, que apresenta a duplicidade vivida pelo protagonista, um menino enjeitado, que percorre o trajeto formativo até tornar-se um *gaucho*, para finalmente descobrir-se herdeiro das terras deixadas pelo pai. O enjeitado é a própria metáfora do desajuste do *criollo viejo*, estancieiro ou intelectual urbano, deslocados pelo imigrante. O desenlace final, com o reconhecimento paterno, sugere a regeneração, o reencontro identitário que con-

⁵⁸ MANZIONE, Homero; CASTILLO, Cátulo; PIANA, Sebastián. *Viejo Ciego*. Partitura para canto e piano. Buenos Aires: Melos, copyright 1945.

⁵⁹ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, p. 39.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

duz à reequilíbrio desejada.⁶¹ O sucesso de público e de crítica, que chega a render um prêmio ao autor, equivale ao reencontro da identidade pelo protagonista, e à reconciliação entre a condição de *gaucho* e a de *criollo viejo* identificado com as elites, a que o autor aspira. Está resolvida, enfim, a contradição: é possível ser *gaucho* e estancieiro, *criollista* e moderno.⁶²

Don Segundo Sombra inscreve-se criticamente na tradição *criollista* na literatura argentina, que remonta ao século XIX.⁶³ Se digo que se inscreve criticamente é por ser uma reação elitizada e de vanguarda ao *moreirismo*, de corte popular, retornando ao mito *gauchesco*, para pensar a nação, marcando a diferença em relação às releituras popularizadas do *Martín Fierro*, como é o caso do *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez.⁶⁴ Para a discussão que estou propondo, importa verificar que essa tradição parece ter inaugurado a expressão literária argentina da melancolia. Tal como o *gaucho* Martín Fierro, que “con el cantar se consuela”, também Juan Moreira, o personagem de folhetim, “como la mayoría de nuestros gauchos, tocaba la guitarra con ese sentimiento artístico que nace del corazón y que no se puede imitar, acompañándose con tiernas décimas y tristes, que gemían melancólicamente al poder sentido de su hermosa voz”.⁶⁵

Juan Moreira, publicado em 1880 por Eduardo Gutiérrez, pode ser lido como reescritura do *Martín Fierro*, e segue em parte a trama do poema de Hernández. Narra as peripécias de um *gaucho* injustiçado que se vinga, dando início a uma vida de perseguições e lutas homicidas, até ser morto em uma emboscada pelas forças policiais. Sintomaticamente, o pivô da injustiça é o comerciante Sardetti, por intermédio de quem se subentende o imigrante. O desenraizamento do *gaucho* provocado pelo *gringo* materialista e apoiado pelo Estado traduz o mal-estar frente ao projeto modernizador. A melancolia do *gaucho* figura no protagonista, sobretudo quando canta, e também quando serve de mote a outros cantos: “Éste

⁶¹ GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 36. ed. Buenos Aires: Losada, 1975.

⁶² Ver SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, p. 31-42, e também BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

⁶³ Ver PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

⁶⁴ SARLO, Beatriz. Vanguarda y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, p. 241.

⁶⁵ GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90: AGEA, 2001. p. 21.

era Juan Moreira, cuyos hechos han pasado a ser el tema de las canciones gauchas y cuyas acciones nobles se cuentan tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra”.⁶⁶ O canto melancólico, como se vê, é marca do próprio personagem e do tipo social que representa.

Embora esses textos remetam ao universo da música e poesia de tradição popular e rural, com seus *tristes*, *vidalitas*, *zambas* e *milongas*, sempre em tom melancólico, devem ser lidos como projeção da intelectualidade urbana sobre o mundo rural. O mal-estar melancólico dos *gauchos* literários e míticos termina por ressoar os sentimentos da intelectualidade urbana de fim de século. O *moreirismo*, a popularização do tema do *gaucho* desenraizado, injustiçado, perseguido e convertido em bandido, em vingança contra a sociedade – a “civilização” – encontraria opositores nos intelectuais identificados com as elites, desde o Ernesto Quesada de *El criollismo en la literatura argentina* (1902) ao Lugones de *El Payador* (1916). Estes desenham um mito *gauchesco* para a nacionalidade argentina, rechaçando a literatura *criollista* como imitação falsa de um *gaucho* supostamente autêntico.⁶⁷

Para Quesada, o *gaucho* é um mediador do tipo nacional, e a raiz de sua melancolia é andaluza, portanto, hispânica. Curiosamente, essa ideia encontra ressonância na já citada entrevista de Piazzolla, de 1983, na qual o compositor, estendendo a fronteira cultural do mundo hispânico da Andalúcia para o Oriente próximo, reconhece aí uma origem do caráter melancólico argentino:

Creo que la tristeza de la música argentina es muy oriental. Por qué es el tango una música oriental? Porque la música brasilera, por ejemplo, tiene sus raíces en Africa, representada por la percusión, los tambores, el ritmo. En Argentina, en el tango no hay percusión, no hay ritmo. Los brasileros son extrovertidos, mientras que el argentino es introvertido; por eso sufre y no así el brasilerero.⁶⁸

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ Ver TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la “cultura científica”*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 248. Sobre a figura do *gaucho*, ver também GELMAN, Jorge. El gaucho que supimos construir: determinismo y conflictos en la historia argentina. *Entrepasados*: Revista de Historia, Buenos Aires, ano V, n. 9, p. 27-37, fins de 1995.

⁶⁸ PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista a Carlo Piccardi]. In: _____. (Comp., intérp.) *Adiós Nonino*: El Concierto de Lugano, interpretado por el Quinteto de Astor Piazzolla. [p. 4.]

A fala de Piazzolla é reveladora do quanto essa fixação pela melancolia inscreve-se no esforço da intelectualidade por reconstituir a identidade nacional “ameaçada” pela imigração. Num desdobramento não previsto, os próprios *tangueros*, muitos deles descendentes de imigrantes, incorporam essa “argentinidad”, mas a reconstruem no cruzamento entre *gauchos* e *gringos* e a fixam no próprio tango, excluindo dele o elemento africano. Nessa reelaboração do passado histórico, os *tangueros* terminam incorporando a sensibilidade dos intelectuais de *fin-de-siècle*, que, tão decepcionados quanto os *gauchos* míticos com os resultados do processo modernizador, e replicando seus congêneres europeus, fundaram essa fixação pela *desazón*. Esta é percebida e explicada pela intelectualidade como indício da degeneração e da decadência provocadas pela própria modernização da qual surgiria o tango: o excesso de materialismo dos novos ricos; a perda dos valores tradicionais da sociedade *criolla* argentina; a “Babel” instalada no cotidiano de Buenos Aires pela imigração; a instabilidade política e social gerada pela pressão dos novos movimentos contestatórios, como o projeto de poder do radicalismo, a militância cultural e política socialista e a rebeldia anarquista. Daí, o pessimismo, o queixume, a melancolia.⁶⁹

Enfim, se há uma melancolia identificada no tipo popular do *gaucho* desenraizado, esta é prontamente assimilada nas falas da elite intelectual que reproduzem em contexto nacional a percepção da realidade social e cultural francesa posterior à derrota de 1871 e à Comuna de Paris.⁷⁰ A melancolia estetizada está profundamente radicada em Buenos Aires como a Paris que não foi. Não raro, aliás, vê-se o *spleen* baudelairiano ecoar na poesia do tango, como aquele “viejo ciego tan lleno de esplín” dos versos de Homero Manzi citados há pouco. Não deixa de ser irônico que os *tangueros* tenham se apropriado dessa sensibilidade literária e melancólica e, reforçando os vínculos com a boêmia literária, tenham invertido seus sinais políticos, tornando-a não a reação à imigração e à ameaça popular, mas um traço dessa mesma identidade popular, fruto da imigração e da militância anarquista, que muitos deles professam. Assim, ao mito *gaucho*, os *tangueros* terminam por somar um mito *gringo*. E, mais irônico ainda, foi no

⁶⁹ Ver TERÁN, Oscar. Nacionalismos argentinos: 1810-1930. *Revista de Ciencias Sociales*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, n. 1, p. 36-37, nov. 1994.

⁷⁰ Ver WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

próprio bojo da moda literária *criollista* que a melancolia atribuída ao *gaucho* veio se instalar nas letras de *tango-canción*. Não é gratuito que dois dos principais mediadores da criação das formas poéticas e cantáveis do tango, e aos quais se atribui a introdução da melancolia no tango, fossem intérpretes urbanos do repertório *gauchesco* em voga em princípios de século: Pascual Contursi e Carlos Gardel, o autor e o intérprete mais conhecido de *Mi Noche Triste*, aquela composição que a tradição consagrou como o primeiro *tango-canción*.⁷¹

Partindo da temática do abandono pela mulher, as letras de tango se desdobram em temas que ressaltam a perda: os anos de juventude, a mãe acolhedora, os tipos solidários, o velho bairro suburbano, com seus pátios e seu *almacén* – conjunto que compõe um abrigo ideal desprezado por jovens que o renegam e se jogam na vida frenética do centro urbano de Buenos Aires, contradizendo os valores originários e ali voltando para lamentar o tempo desperdiçado. As letras de tango tornam-se a reescritura obsessivamente atualizada da *desazón* provocada pela passagem do tempo e pelo choque das velhas sensibilidades diante da cidade moderna, frenética e cosmopolita. E não só as letras: a mesma temática inscreve-se no código musical, sobretudo por intermédio do bandoneon, personificado em tangos instrumentais, que salientam seu timbre peculiar: a voz *gangosa* (fanhosa) e *quejumbrosa* (queixosa), afeita à expressão melancólica. É o que se ouve no tradicional *Quejas de Bandoneón*, de 1920, de Juan de Dios Filiberto, e em *Tristezas de un Doble A, nuevo tango* composto por Piazzolla em 1971. Apesar de *nuevo*, foi composto exatamente para homenagear um grupo de prestigiados bandoneonistas que atuaram desde os anos 1920, mas que Piazzolla marca como renovadores, estabelecendo assim sua própria filiação identitária.

Por fim, também não deixa de ser irônico que, apesar de proclamar a intenção de expressar uma nova sensibilidade por meio de seu *nuevo tango*, o compositor não deixe de reproduzir os modelos melancólicos do passado. Em 1961, explicando e justificando seu projeto, ele dissera à imprensa: “a mí, lo que fundamentalmente me interesa es interpretar con mi música al Buenos Aires de hoy”.⁷²

⁷¹ Para uma discussão mais aprofundada acerca do debate da intelectualidade em torno do tango e das tradições *criollas* em princípios de século XX, ver o capítulo V de minha tese de doutorado: PEREIRA, Avelino Romero. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”*, p. 362-425.

⁷² Astor Piazzolla y el llamado tango vanguardista. *Democracia*, Buenos Aires, p. 4, 3 dez. 1961.

Reagia assim à representação da antiga cidade idealizada nas letras dos tangos tradicionais e ambientada sobretudo no “arrabal”, marcada pelo sentir dos poetas de antes: “Contursi describió algo existente, pero para nosotros eso ya es historia –respetable sí, pero historia”.⁷³ Piazzolla parecia querer espelhar com sua música uma nova realidade e uma nova sensibilidade que entendia mais afim às expectativas das novas gerações, cuja afirmação identitária requeria ultrapassar a fixação de seus pais num passado já tão distante e irreal, aí pelos “900”, com seus *conventillos* povoados de *milonguitas* e *compadritos*.

Pode-se até tomar sua atitude vanguardista nos anos 1950 e 1960, em sua potência criativa e ruptura com o passado, como tentativa de superar a repetição obsessiva dos velhos temas e da melancolia neles expressa. Em um relato capturado por seus biógrafos, Piazzolla deu mostras do impacto que teria sentido ao assistir ao conjunto de jazz de Gerry Mulligan, em 1955, em Paris, contando que ficara impressionado com “la felicidad que había en el escenario... No era como en las orquestas de tango, que parecían cortejos fúnebres, reuniones de amargados”.⁷⁴ A afirmação causa espécie a quem a lê, se se tem em conta as apresentações públicas de Piazzolla com seu conjunto, vestidos de preto, e a imagem do compositor sério e concentrado em sua música. Parece haver também uma grande distância entre as intenções vanguardistas de 1955 e a descrição de 1983 em que retrata sua música como uma autotortura masoquista. Entre 1955 e 1983 está a crise identitária de 1959-1960 e a promessa de um tango “autêntico” forjada no luto pelo pai. Ao final da vida, é como se, ao olhar o conjunto da obra, constatasse que, embora a realidade e os tipos sociais que intentara descrever fossem diferentes, as formas de sentir ainda eram as mesmas, e o jovem rebelde, no fundo, ainda era muito parecido com o próprio pai.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Citado por AZZI, María Suzana; COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida y su música*, p. 110.