



“NOSTALGIAS DE LAS COSAS QUE HAN PASADO”: REPRESENTAÇÕES DO PASSADO NO TANGO DE BUENOS AIRES

Avelino Romero Pereira¹

Resumo: O artigo propõe que o tango tem sido um dos modos pelos quais a sociedade argentina se relaciona com seu passado, inscrevendo em música e versos o processo histórico vivenciado entre as décadas de 1880 e 1960. Trata-se de uma memória musical e social, afetiva e política, construída e atualizada ao longo de mais de um século de história. Desde a redemocratização argentina em 1983, o tango tem sido objeto de interesse cultural e comercial, em ações institucionais e no resgate promovido pela indústria fonográfica. Esse movimento é na verdade intrínseco à própria trajetória histórica do tango nas vertentes de dança, música e poesia. São analisados os casos da poesia de Homero Manzi, responsável pela renovação da poética “tanguera” nos anos 1930 e 40, e da música de Astor Piazzolla, cujo “tango nuevo” dos anos 1950 em diante propunha atualizar a tradição numa expressão contemporânea. Em um e em outro, porém, as notas da nostalgia e da melancolia, da homenagem e da representação do passado marcam o caráter de memória coletiva inscrito tanto nos versos quanto na música.

Palavras-chave: Tango e sociedade argentina; Representações do passado; Homero Manzi; Julio De Caro; Astor Piazzolla

¹Avelino Romero Pereira é historiador e pianista, professor associado de História da Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Mestre em História Social do Brasil pela UFRJ e Doutor em História Social pela UFF. Realizou Pós-Doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Autor de *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical* (Ed. UFRJ, 2007). Desenvolve pesquisas sobre música no Brasil (séculos XIX e XX) e sobre o tango na Argentina. E-mail de contato: avelino.pereira@unirio.br

*“NOSTALGIAS DE LAS COSAS QUE HAN PASADO”:
REPRESENTACIONES DEL PASADO EN EL TANGO DE BUENOS
AIRES*

Resúmen: El artículo sostiene que el tango ha sido uno de los modos por los cuales la sociedad argentina se relaciona con su pasado, insertando en música y versos el proceso histórico vivido entre las décadas de los 1880 y los 1960. Se puede hablar de una memoria musical e social, afectiva y política, construída y actualizada durante más de un siglo de historia. Desde la redemocratización argentina en el año 1983, el tango ha sido objeto de interes cultural y comercial, bajo acciones institucionales y el rescate promovido por la indústría fonográfica. Ese movimiento es en verdad intrínseco a la propia trayectoria histórica del tango como danza, música y poesía. Se analizan los casos de la poesía de Homero Manzi, responsable por la renovación de la poética tanguera en los años 1930 e 40, y de la música de Astor Piazzolla, cuyo “tango nuevo” en los años 1950 adelante propuso actualizar la tradición en una expresión contemporánea. Sin embargo, en uno y otro, las notas de la nostalgia y de la melancolía, del homenaje y de la representación del pasado indican el carácter de memoria colectiva presente tanto en los versos como en la música.

Palabras clave: Tango y sociedad Argentina; Representaciones del pasado; Homero Manzi; Julio De Caro; Astor Piazzolla

*“NOSTALGIAS DE LAS COSAS QUE HAN PASADO”:
REPRESENTATIONS OF THE PAST IN BUENOS AIRES TANGO*

Abstract: The paper argues that tango has been one of the ways in which Argentine society relates to its past, inscribing in music and verses the historical process experienced between the decades of 1880 and 1960. It is a musical and social memory, also affective and political, built and updated over more than a century of history. Since the Argentine redemocratization in 1983, tango has been object of cultural and commercial interest, in

institutional actions and in the rescue promoted by the phonographic industry. It is, in fact, a movement intrinsic to the very historical trajectory of tango in the fields of dance, music and poetry. The paper considers the cases of the poetry of Homero Manzi, responsible for the renewal of the poetic of tango in the 1930s and 40s, and the music of Astor Piazzolla, whose "tango nuevo" from the 1950s onwards proposed to update the tradition in a contemporary expression. In one and the other, however, the notes of nostalgia and melancholy, tribute and representation of the past mark the character of collective memory inscribed in both verses and music.

Keywords: *Tango and society in Argentina – Representations of the past – Homero Manzi – Julio De Caro – Astor Piazzolla*

1. Introdução

Em 1983, enquanto a sociedade argentina se reencontrava com a democracia, estreava em Paris "Tango Argentino", espetáculo dirigido por Claudio Segovia, que buscava resgatar a essência popular da dança e foi responsável pela nova moda internacional do tango. Tendo circulado por dez anos entre Europa, EUA e América Latina, foi precursor de um tipo de encenação em que a narrativa histórica em torno da cidade de Buenos Aires e do tango serve de base ao roteiro musical e coreográfico. Os marcos temporais são apresentados em sucessão linear, de fácil compreensão pelo público, marcados pela escolha das composições, pelos arranjos musicais e pelas coreografias e figurinos, representando diferentes ambientes, personagens e sentidos atribuídos ao tango: a rua, o prostíbulo, o cabaré, o salão de baile, o espetáculo cênico, percorrendo o arco de um século de transformações, da década de 80 do século XIX à década de 80 do XX.

Desde então, os mercados culturais globalizados vêm promovendo a reativação do tango e, em lugar do novo, o que salta aos olhos e ouvidos é uma celebração comemorativa, um "resgate" do passado histórico. Essa retomada do tango como produto cultural e comercial propiciou à indústria fonográfica argentina a fixação de pautas de consumo baseadas no relançamento de registros discográficos, antes ausentes do mercado, mas que tinham sido conservados por colecionadores.

Em 2007, a Sony & BMG argentina lançou "La Resistencia del Tango", coleção de CDs reunindo gravações dos anos 1960 e 70, em edição fac-similar: as pitorescas

miniaturas, réplicas dos originais em preto, simulam os selos e sulcos dos antigos LPs, vêm inseridos em envelopes de papelão que estampam as antigas capas, e contêm encartes que reproduzem as contracapas originais; no verso destas, uma nova apresentação de cada disco e o texto de apresentação da coleção. Ali, o tango é um “emblema del pasado”, e a busca dos “discos perdidos”, a “puente que conecta dos extremos históricos”. De forma análoga, já nos anos 1990, a EMI Odeon havia lançado a coleção “Reliquias”. Depois viriam a “recuperación histórica” da obra de Aníbal Troilo pela RCA e a edição crítica dos registros de Astor Piazzolla pela mesma gravadora, além da homenagem pelos 70 anos da primeira gravação de Juan D’Arienzo também pela RCA Victor. Curiosamente, a indústria fonográfica multinacional, que então aparecia como uma parceira na construção da memória “tanguera”, é a mesma que foi demonizada nas décadas anteriores, porque teria contribuído para a crise do tango, ao impor padrões de consumo matizados pelo signo da “alienação”: a invasão do *rock and roll* e do *pop* norte-americano, que teriam desviado a juventude local dos antigos padrões de consumo.

Essas coleções de CDs trazem velhas gravações “remasterizadas”, mas às vezes nem tanto, pois ouvir os ruídos que acompanham a voz de Gardel fazia parte da experiência de um passado redivivo. Embora sejam a conexão com um tempo perdido, traduziam experiências novas e reuniam diferentes sentidos. Para a indústria fonográfica, uma alternativa à pirataria. Para os amantes nostálgicos do tango, um fetiche, *souvenir* e fio estratégico de uma rede de preservação e difusão da memória compartilhada. Para o pesquisador, uma facilidade: o acesso às fontes sem a necessidade de recorrer a inexistentes acervos públicos ou contar com a boa vontade dos colecionadores. A aliança entre os aficionados e a indústria fonográfica pôs à disposição um valioso arquivo histórico-musical acessível nas prateleiras das melhores lojas do ramo, que se viram investidas da dupla função de “arquivo histórico-musical” e “lugar de memória”.

Assim, desde a redemocratização argentina, essa retomada do tango como produto cultural e comercial propiciou à indústria fonográfica do país a fixação de pautas de consumo baseadas em diversos relançamentos, que se somaram ao cenário de resgate do passado histórico e de celebração comemorativa. Sem dúvida, um movimento que se explica pela necessidade de superação da violência destrutiva em que a sociedade argentina se viu envolvida desde os anos de 1950 e que chegaria ao paroxismo na ditadura de 1976-1983. A nova moda do tango pode ter se configurado como uma agenda positiva para quem precisava compreender o que se passou e prosseguir superando os desafios da instabilidade política e econômica. O

entrelaçamento de motivações culturais, políticas e comerciais contextualizam a emergência de registros discográficos, antes praticamente inacessíveis, ausentes do mercado e conservados por ciosos colecionadores.

Seguindo essa mesma tendência de valorização do passado, em 1990, por iniciativa do poeta Horacio Ferrer e sob a chancela do então presidente Carlos Menem, seria fundada a Academia Nacional del Tango, que trazia, entre as finalidades previstas em seus estatutos, a de “recopilar, investigar y estudiar la documentación y la memoria” (Academia, 1993, p. 76). Discursando na sessão de sua fundação, realizada no salão dourado do Teatro Colón, em Buenos Aires, Ferrer defendia que o perfil do acadêmico e da Academia mesma “debería ser gestado por la propia naturaleza popular del Tango” e indicava seu caráter “bohemio, romántico y laborioso” (Academia, 1993, p. 71). Entende-se assim que o tango seria o detentor de uma autenticidade essencial e de uma verdade metafísica e mítica que só aos próprios “tangueros” seria lícito, não desvendar, mas cultivar e expressar. A Academia Nacional del Tango viria então cumprir as funções rituais que o mito exige. Articulando o pensamento e a ação, o caráter mítico transparece até na definição dos assentos a serem assumidos pelos acadêmicos. Em lugar de personagens históricos, criadores, como é costume, os fundadores definiram quarenta títulos de composições, “elegidos entre las obras más importantes del tango”, cobrindo as mais variadas tendências, conforme dispõe o artigo treze do Estatuto. Obviamente os compositores e autores são implicitamente homenageados, mas a ênfase comemorativa recai sobre o produto imaterial e não sobre os sujeitos históricos individualizados, dando destaque à dimensão patrimonial e ao mesmo tempo mítica do repertório.

A articulação dos “tangueros” com o presidente da República permitia a este valer-se do tango como símbolo identitário nacional e popular, reivindicando a herança peronista. Para os “tangueros”, peronistas ou não, o apoio de Menem à preservação do patrimônio descrito como nacional e popular poderia ser a garantia contra as muitas mortes do tango, anunciadas desde o início do século XX, e, ao que parecia, confirmadas pelo ostracismo a que sua dança foi relegada sob as ditaduras militares dos anos 1960 e 70, temerosas de quaisquer ações coletivas, como os bailes populares, às vezes multitudinários, que fizeram a “era de oro” do tango dos anos 1940 e 50. Bem a propósito, Ferrer dirá, encerrando sua intervenção na sessão inaugural da Academia, que “nuestra Academia nos sobrevivirá”, como os tangos que nomeiam seus assentos sobreviveram aos personagens históricos que os compuseram.

Assim, a memória construída na virada do século XX para o XXI desdobra-se entre o espaço oficial da Academia e a realização de espetáculos teatrais e de projetos

cinematográficos. Essa memória inclui, principalmente, os relançamentos de antigas gravações, agora disponíveis em CD, além de programas de rádio e TV, sítios na *internet*, revistas especializadas e festivais, e por fim a coleta de depoimentos e documentos, publicações e reedições de partituras e livros. Tudo isso poderia dar a entender que a nostalgia é um sentimento apenas atual, que inspira os “tangueros” destas últimas décadas, talvez o fruto maduro das crises e feridas recentes. Porém, essas representações do passado não são exclusivas de agora. Este artigo procura mostrar que o tango tem sido um dos modos pelos quais a sociedade argentina se relaciona com seu passado, internalizando em música e versos o processo histórico vivenciado entre as décadas de 1880 e 1960, e ainda depois. A nostalgia e o desconforto com a modernidade e a passagem do tempo são uma constante na poética do tango e configuram uma corrente marcante da própria tradição “tanguera”. Não a única, mas talvez a que mais tenha contribuído para a construção de uma autoimagem com que os “tangueros” se mostram: a busca e a representação do tempo passado, não como um dado neutro e casual, mas como um tempo perdido e reiteradamente chorado. Se originariamente o tango pode ser entendido sob as três faces da dança, da música e da poesia, a estas vem somar-se a memória, modo vivencial com que as diferentes gerações reverenciaram e preservaram situações e personagens, práticas e repertórios, narrativas e modelos, tanto estéticos quanto sociais, alimentando um processo de criação contínua, em que as inovações jamais perdiam a conexão com a tradição.

2. Memória e melancolia na poesia do tango: os versos de Homero Manzi

Sem dúvida, em se tratando do tango em Buenos Aires, o campo em que uma relação com o passado, marcada pela tensão criativa entre a reprodução de modelos e sua renovação, pode ser mais imediatamente percebida é o literário, sob a forma dos versos das canções, nas quais as narrativas são expressas de maneira explícita. Num dos estudos mais sugestivos dentre os vários dedicados às letras de tango, a crítica literária Rosalba Campra registra que “el tango parece haber encontrado su zona de excelencia en la exaltación del fracaso”, e que “todo lo que no es, o mejor dicho, todo lo que *ya* no es, provee la materia de las letras de tango” (Campra, 1996, p. 11).

Da profusão de letristas que elaboraram um vasto e clássico repertório, entre as décadas de 1920 e 50, destaco o poeta Homero Manzione (1907-1951). Nascido na província de Santiago del Estero em 1907 e tendo chegado a Buenos Aires aos nove

anos, ingressou em 1926 na Faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires, onde se engajou no movimento estudantil e no radicalismo, filiando-se à Unión Cívica Radical, então no poder. Tornou-se também professor de espanhol e literatura. Na sequência do golpe militar de 1930, o poeta seria preso na repressão à militância estudantil e, uma vez solto, tendo sido expulso da universidade e das funções docentes, passou a se dedicar à indústria cultural: o jornalismo, o rádio, o cinema e o tango. Dizia então ter trocado a poesia erudita pela popular e que em lugar de ser um homem de letras, preferia agora escrever letras para os homens (Ford, 1985, p. 145). Considerado um dos renovadores da poética do tango, trouxe para a canção popular referências da poesia de língua espanhola, de Darío, Carriego, Borges, Lorca e Neruda, além dos simbolistas franceses. Segundo Horacio Salas, “el primero en atreverse a echar mano de los avances de la poesía de libro para arrimarlos a los versos de canciones” (Salas, 1999, p. 250). Como poeta “tanguero”, Manzi – como passou a assinar o nome então – é sempre lembrado nas “histórias do tango” como um autor exemplar, quando a temática é a evocação nostálgica do passado perdido.² Isto pode ser facilmente verificado, consultando-se alguns dos versos do poeta:

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

Milonga pa' recordarte,
milonga sentimental.
.....
Milonga que hizo tu ausencia,
milonga de evocación.

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

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

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

¡Barrio de tango, luna y misterio,

² Ver Ulla, 1967, p. 51-6 e p. 122-129; Matamoro, 1969, p. 196-8; Gobello, 1976, p. 74-77; Ferrer, 1980, p. 659; Salas, 1999, p. 249-263; Campra, 1996. A íntegra das letras e indicações de gravações dos exemplos que se seguem estão disponíveis em: www.todotango.com.

desde el recuerdo te vuelvo a ver!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido [...]

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

Segundo Campra, nos versos de Homero Manzi, o “arrabal”, o bairro popular e suburbano de Buenos Aires, adquire “la densidad de un espacio de la memoria” (Campra, 1996, p. 14). E ela ajunta que “a ese espacio perdido en el ayer, *Sur* erige el monumento

que lo hace visible para siempre” (Campra, 1996, p. 14). E isso ocorre não apenas em *Sur*. Em todos esses versos de Manzi, o passado é evocado nostálgicamente, marcando a perda e a queda que a passagem do tempo implica, seja na dimensão subjetiva e individual, dada pelo envelhecimento e pelo afastamento das vivências juvenis, seja pela dimensão contextual e coletiva, dada pela modernização do espaço urbano que altera o território onde se desenrolam as cenas do cotidiano. Esse pano de fundo contextual são as transformações vividas em Buenos Aires no decorrer do processo de modernização compreendido entre 1880 e 1930. Os tangos têm como cenário a cidade, povoada por seus tipos e personagens. Assim, *El Pescante* evoca os antigos cocheiros, manejando carros movidos à tração animal; *El Último Organito*, os realejos acoplados a rodas, usados na difusão dos tangos no princípio do século e que começaram a desaparecer na década de 1930; *Barrio de Tango* e *Sur* evocam as transformações no bairro proletário de Boedo, no centro-sul de Buenos Aires, onde o poeta viveu a juventude, e sede da efervescência política e cultural de vertente progressista e crítica. A mudança nos próprios hábitos musicais e o abandono da milonga como forma musical e poética tradicional está em *Milonga Sentimental*. Em outros tangos, em perspectiva mais pessoal, a nostalgia é marcada pelas penas de amor – *Ninguna* e *Desde el Alma* – ou, ampliadamente, pelo desconforto existencial – *Mi Taza de Café*.³

O professor e crítico literário Eduardo Romano, um dos primeiros a defender a inclusão do tango nos estudos acadêmicos e no cânone literário rioplatense, ao compilar, datar e estabelecer os textos de uma quantidade significativa de letras, adverte que “no hay ninguna duda de que el voluminoso y desigual corpus literario tanguero ha dejado huellas indelebles sobre el imaginario colectivo de los argentinos” (Romano, 2007, p. 19). Sem dúvida, é certo que as letras de tango constituem um acervo rico para o estudo das representações coletivas, como as construídas em relação ao tempo histórico e à memória social, e no qual essas representações se explicitam de maneira mais direta. A poética do tango insiste no modo nostálgico de olhar para o passado e no lamento melancólico pelo tempo perdido, o que não implica dizer que essa nostalgia e esse lamento sejam algo exclusivo da cultura “tanguera”, da população de Buenos Aires ou da sociedade argentina. Mas é certo que a escolha e a reiteração da temática terminam alimentando um imaginário identitário que parece querer circunscrever um “caráter nacional argentino” em torno da nostalgia e da melancolia. Mas isso, claro, esquecendo-se de que esse tango é também uruguaio...

³ Para uma análise do caráter nostálgico da obra de Homero Manzi, em articulação com uma discussão mais ampla sobre a melancolia no tango, ver Pereira, 2014.

3. Entre a memória e a inovação: o “tango nuevo” de Astor Piazzolla

Obviamente, a poesia está longe de esgotar o tango como campo de estudo. A música, em sua feição instrumental, desprovida de texto, mas dotada de significações, também aponta formas de representação do passado. Noções carregadas de temporalidade e percepção do processo histórico como continuidade, tradição, evolução, ruptura, modernização e crise, mencionadas nos diversos discursos sobre o tango, também frequentam os discursos do próprio tango, como as letras, e têm seus correspondentes no discurso musical. Curiosamente, mesmo os compositores considerados “modernos” ou “vanguardistas”, que, a princípio, por definição, olhariam para o futuro, também são marcados pela tendência a se debruçar sobre o passado, buscando nexos temporais com sua prática: o moderno como desdobramento da tradição e não como ruptura. É sob esta perspectiva que considero composições em que Astor Piazzolla, expoente da chamada vanguarda dos anos 1950 e 60 em diante, se dedica explicitamente ao passado “tanguero”, como quem busca ali sua própria identidade em mutação. O caso mais emblemático dessa internalização das representações do passado no discurso musical talvez seja a suíte para flauta e violão composta em 1985 e intitulada *Histoire du Tango*.⁴ Seu “programa” narrativo corresponde a uma periodização da história do tango, indicada nos títulos dos quatro movimentos de que se compõe a suíte: *Bordel 1900, Café 1930, Nightclub 1960, Concert d’Aujourd’hui*. Marcadas por diferentes gestos musicais – figuras rítmicas, contornos melódicos, fraseados, efeitos timbrísticos –, cada movimento/momento da suíte remete às épocas históricas representadas. Leio, internalizada no discurso musical, a representação da temporalidade no processo histórico em que se cria e se desenvolve o tango como música e como prática social, demarcada pelos títulos e pelos gestos musicais que lhes correspondem, aliando a datação aos contextos que indicam marginalidade (o bordel), integração (o café) e projeção internacional (o *nightclub* e a sala de concerto).

Embora a composição percorra em seu programa toda a trajetória histórica do tango em suas mutações, a definição da instrumentação – a flauta e o violão – remete inequivocamente aos primeiros tempos de desenvolvimento do gênero musical, quando o violão cumpria o papel de instrumento acompanhador e configurador da base rítmica e harmônica – antes da entrada do piano nas gravações e apresentações ao vivo –, e a

⁴ Há um registro em CD da estreia da obra pelo flautista Marc Grawels e pelo violonista Guy Lukowski, a quem a obra é dedicada, no Festival Internacional de Violão de Liège em 1985. *Astor Piazzolla. Hommage à Liège*. Milan Music, Warner Music Argentina, 1998.

flauta se encarregava dos desenhos melódicos, baseados numa concepção muito mais rítmica e “brejeira” e distante da representação melancólica comumente associada ao bandoneón. Isso ao menos é o que Piazzolla recria no *Bordel 1900*, ainda que nos outros movimentos busque “atualizar” o caráter geral, conforme os padrões das diferentes épocas representadas. É versão corrente nas diversas histórias do tango, que o piano teria sobrepulado o violão, enquanto o bandoneón teria desterrado a flauta, na passagem dos primeiros tempos, a chamada “guardia vieja”, para a “guardia nueva”, ou seja, a época de consolidação da formação instrumental baseada em um sexteto de dois violinos, dois bandoneones, piano e contrabaixo. Apesar de onipresente na formação dos grupos instrumentais do tango, a ausência do violino na suíte de Piazzolla parece apontar o caráter entre histórico e mítico da *Histoire du Tango*, tomando por referência temporal a presença dos dois instrumentos que estiveram nos tempos de formação do tango e teriam sido abandonados depois. É evidente que estamos diante de alguma exageração, pois essa formulação corresponde a generalizações difundidas em narrativas consagradas como “histórias do tango”, e a experiência histórica concreta tende a matizar essas afirmações categóricas, tendo em vista a convivência de flauta e bandoneón – além de violino e violão – em quartetos dos primeiros tempos, a presença da flauta em algumas orquestras dos anos 1920 e mesmo depois ou a permanência do violão em duo com o bandoneón ou como instrumento acompanhante da voz. Mas é de memória que se trata, e a flauta e o violão como sonoridades associadas ao passado remoto do tango vinham a calhar para uma composição que se propunha a expressar a carga histórica do tango e as crenças difundidas a respeito de sua história.

Esse exemplo é um tanto óbvio, considerando-se a datação justaposta aos títulos dos movimentos, a qual remete inevitavelmente ao passado e supõe sua fixação como memória artificialmente construída. Em outras seis composições, no entanto, há conexões históricas menos explícitas e nas quais Piazzolla homenageia músicos de tango, que ele localiza no passado, ainda que alguns lhes fossem contemporâneos no momento da composição. Por representarem tendências “evolutivas”, são por ele tomados como referências históricas para sua concepção de tango e seu estilo de compor ou de interpretar. São elas: *Decarísimo*, *Vardarito*, *Retrato de Alfredo Gobbi*, *Tristezas de un Doble A*, *Suite Troileana*, *Pedro y Pedro*. São tangos sem palavras, a não ser as que lhes servem de título e servem também de chave de escuta, informando o ouvinte a respeito das intenções do compositor. As três primeiras composições homenageiam três violinistas, diretores de orquestras de tango identificados com a renovação. *Decarísimo* remete a Julio De Caro (1899-1980), cujo sexteto formado na década de 1920 é considerado um dos pontos de inflexão na história do tango, pela

qualidade técnica dos instrumentistas e pelos efeitos obtidos na interpretação dada às partituras originais. *Vardarito* é Elvino Vardaro (1905-1971), que tocou com Piazzolla nos anos 1950 e 60, e é, segundo Horacio Ferrer, “el mayor intérprete de violín del tango”, tendo dirigido um sexteto com Osvaldo Pugliese em 1929 e, entre 1933 e 1937, um sexteto “de vanguardia”, em que atuava Aníbal Troilo, um dos renovadores da década de 1940. *Retrato de Alfredo Gobbi* nomeia Alfredo Gobbi (1912-1965), filho de Alfredo e Flora Gobbi, pioneiros das gravações de princípios de século e difusores do tango em Paris, entre 1907 e 1910, e que formou uma orquestra nos anos 1940, seguindo a linha “decareana”, e em diálogo com os já mencionados Pugliese, Vardaro e Troilo (Ferrer, 1980; Sierra, 1997).

E agora os bandoneonistas, rememorados nas outras três composições: a *Suite Troileana* foi escrita em 1975, pouco após a morte de Aníbal Troilo (1914-1975), figura central dos anos 1940, que atravessaria as décadas seguintes, sempre atuante, até a morte.⁵ Nas quatro seções da *Suite Troileana*, Piazzolla representa os quatro amores de Troilo: *Bandoneón*, com um elegíaco solo de bandoneón à introdução; “el romántico encuentro musical de bandoneón y violín en *Zita*, y que según Astor refiere al último diálogo amoroso de Troilo y Zita [sua mulher], cuando la muerte hacía antesala” (Gorín, 1998, p. 178); *Whisky*, cuja referência é óbvia; e *Escolaso*, em que Piazzolla se vale da expressão em lunfardo que nomeia o jogo a dinheiro. Conta-se que Troilo costumava desaparecer de casa por dias seguidos, entregue à mesa de jogo e na companhia fiel de um copo de whisky. *Pedro y Pedro*, de 1981, que não chegou a receber gravação comercial de Piazzolla, homenageia os bandoneonistas do sexteto de Julio De Caro, Pedro Maffia (1900-1967) e Pedro Laurenz (1902-1960), responsáveis pelo desenvolvimento da técnica de execução tanguística do bandoneón⁶.

Tristezas de un Doble A, gravado primeiramente em 1971 pelo Conjunto 9 de Piazzolla, é uma referência ao bandoneón de marca Alfred Arnold, de fabricação alemã, o preferido pelos músicos de tango. Piazzolla a considerava uma de suas composições mais importantes (Gorín, 1998, p. 81). Explicando-a ao público de um concerto gravado

⁵ Troilo seria ainda homenageado em outra composição de Piazzolla, em parceria com Horacio Ferrer: *El Gordo Triste*. Eu me abstive de comentar a canção, tendo em vista que são seus versos e não a música que constroem a representação da figura histórica de Troilo, e era minha intenção neste trecho do trabalho considerar apenas a criação de tangos instrumentais.

⁶ A composição, não gravada por Piazzolla, está disponível em *Leopoldo Federico Trio: a Piazzolla*. CD. Buenos Aires: EPSA, 2001.

ao vivo no Teatro Regina, em 1982, o compositor diz: “este es un tema donde yo recreo todos los bandoneonistas desde Laurenz, Maffia, ‘Pichuco’, hasta el presente”⁷.

Pelo artifício da intertextualidade, Piazzolla logra estabelecer uma conexão entre sua identidade estilística e as identidades daqueles compositores, intérpretes ou arranjadores que ele considerava dentre os principais renovadores do tango entre as décadas de 1920 e 40. Escolho a primeira das composições mencionadas, *Decarísimo*, para uma análise mais detida de como funciona o mecanismo intertextual como artifício empregado por Piazzolla para acessar o passado “tanguero” e construir essa memória musical especificamente “tanguera”. Num depoimento ao jornalista Alberto Speratti, publicado em 1969, Piazzolla admite a relação: “yo vengo escuchando a De Caro desde pibe; mi viejo tenía discos de él, y reconozco que puedo tener algo de De Caro” (Speratti, 1969, p. 97). Ele entende que sua geração foi “influida por De Caro, más que nada, en el sentido esencia, sabor, algo que a él le es propio: swing” e confirma: “yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, es lo que le da el swing” (Speratti, 1969, p. 97). A homenagem a De Caro é óbvia nessa composição estreada em um programa de rádio, em 1961, e gravada em seguida, no primeiro disco de Piazzolla com o Quinteto Nuevo Tango, recém-formado. De Caro, que havia deixado de tocar e gravar, assistiu à estreia no auditório da Radio Splendid.

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

Exemplo 1 - *Decarísimo*, fragmento do primeiro tema.



Contrastando com o caráter acentuado e destacado do primeiro tema, o segundo é melódico e ligado. Na gravação de 1961, é também apresentado pelo bandoneón, em diálogo com a guitarra. A entrada do violino acontece na repetição desse segundo tema, em acentuação rítmica de milonga (em 3 3 2), e com um efeito percussivo criado por De

⁷ Transcrito da gravação de *Quinteto de Astor Piazzolla y Roberto Goyeneche: grabado en vivo – Teatro Regina mayo 1982*. Buenos Aires: BMG Ariola Argentina, 1996. “Pichuco” é um dos apelidos de Aníbal Troilo, também conhecido como “El Gordo”.

Caro, que os “tangueros” chamam de “lija” (lixa) – um som raspado produzido com a fricção do arco sobre as cordas do violino além do cavalete, isto é, na região em que as cordas não apresentam afinação. Após a volta ao primeiro tema, um *rallentando* conduz à nova exposição do segundo, agora a cargo do violino, lírico e expressivo, valorizando o salto ascendente no início da melodia:

Exemplo 2 - *Decarísimo*, início do segundo tema, para solo de violino.



Ouçõ na interpretação do Quinteto Nuevo Tango, de 1961, o diálogo intertextual com os gestos compositivos e interpretativos que marcaram o estilo de De Caro, sobretudo em *Boedo*, composição do violinista.⁸ Além do caráter rítmico geral da obra, há semelhanças nos temas: um solo de bandoneón rítmico, descendente e com início cromático, acompanhado na região grave do bandoneón (no teclado esquerdo, em clave de fá, conforme a mão esquerda na partitura para piano), em desenho rítmico que leva à acentuação em 3 3 2, que viria a ser uma das marcas do estilo de Piazzolla:

⁸ Para *Decarísimo*: *Piazzolla interpreta a Piazzolla*. CD. Buenos Aires: Sony&BMG, 2005. [1961] (Astor Piazzolla: Edición Crítica), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qUyM14dEZn0>, acesso em 30 jul. 2023; para *Boedo*: *Julio De Caro: 1926-1928*. CD. Buenos Aires: Euro Records, 2009 (Colección 78 RPM), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mQAD70uUTI&t=112s>, acesso em 30 jul. 2023. Na gravação de 1961, Piazzolla ajunta uma introdução, não indicada na partitura para piano.

Exemplo 3 - *Boedo*, trecho contendo o início do solo de bandoneón.

Esse tema rítmico e de início cromático é repetido com a sobreposição de um solo de violino, cuja melodia também se inicia expressivamente com um salto ascendente:

Exemplo 4 - *Boedo*, o canto no violino sobreposto ao tema do bandoneón.

Percebe-se então que a conformação do caráter das intervenções do bandoneón e do violino, conferindo contraste pela sobreposição, e também o recurso ao violino e sua entrada em salto denotam aspectos do estilo de De Caro, que deixariam marcas no próprio estilo piazzolleano, sobretudo no acentuado contraste entre uma seção rítmico-percussiva e outra lírica, com que o compositor elabora a forma de seus tangos. Em Piazzolla, o contraste é reforçado muitas vezes pela desaceleração do andamento e a entrada do segundo tema num andamento mais lento do que o do início da composição, artifício que pode ser encontrado também em interpretações de Osvaldo Pugliese, que gravaria diversos tangos compostos por De Caro, e cujo estilo era fortemente influenciado por este. Pugliese, por sua vez, era reconhecidamente uma das referências de Piazzolla para a conformação tanto de seu estilo compositivo quanto interpretativo.

Mas voltemos a *Boedo*, o tango de De Caro:

Boedo música é um “tango milonga”, na definição dada pelo autor na partitura editada, e tem sua característica principal no apelo rítmico e percussivo. Foi gravado pelo próprio De Caro em 1928, por Pugliese em 1945, por Horacio Salgán em 1952 e pelo Octeto de Piazzolla em 1957. No verbete dedicado a De Caro, em seu *Libro del Tango*, Horacio Ferrer, diz de *Boedo* que é “acaso la más representativa de sus composiciones” (Ferrer, 1980, T. II, p. 275). Para o poeta, historiador e fundador da Academia Nacional del Tango, “es uno de los genuinos clásicos de la música porteña”, e ao mesmo tempo “el verdadero punto de partida del tango instrumental moderno” (Ferrer, 1980, T. II, p. 156).

Boedo tema esboça-se na dedicatória: “dedico este pequeño recuerdo a mis compañeros de infancia, los muchachos del barrio de Boedo”. Boedo é uma longa avenida que corta Buenos Aires no sentido Norte-Sul e também um bairro que “forma parte por derecho propio de la cartografía imaginaria del ‘Sur’ tanguero”, no qual “predominan las marcas políticas de la izquierda incipiente y del radicalismo de raíz popular, conspirativa y abstencionista” (Rivera, 1995, p. 155). Segundo Jorge Rivera, nos anos 1920, o bairro é o âmbito por excelência das reivindicações anarquistas, com uma produção cultural ligada aos grupos filodramáticos, às bibliotecas operárias, aos “centros de resistencia” libertários, ao Teatro Boedo e às salas de cinema (Rivera, 1995, p. 156). Boedo é também a referência de uma rivalidade literária, que teria ocorrido na década de 1920: a “literatura proletária”, de conteúdo social, de escritores engajados, reunidos em torno das oficinas da revista *Claridad*, situada na rua Boedo – o “grupo Boedo” – contraposta ao cultismo estético e vanguardista do “grupo Florida”, em alusão ao escritório da revista *Martín Fierro*, localizado na famosa rua do centro de Buenos Aires⁹.

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

Sos barrio del gotán y la pebeta,
el corazón del arrabal porteño,
cuna del malandrín y del poeta,
rincón cordial,
la capital del arrabal (Linyera, 1979, p. 132-133).

Dante A. Linyera é o pseudônimo de Francisco Bautista Rímoli (1903-1938), poeta, humorista e jornalista, fundador em 1928 de *La Canción Moderna*, revista dedicada ao

⁹ A rivalidade pode ser matizada pelo fato de que alguns autores circulavam pelos dois ambientes e publicavam nas duas revistas. Sobre o tema Boedo-Florida, ver Sarlo, 1997, Rosa, 2000 e Gelado, 2006.

tango e à cultura anarquista, autor de versos lunfardos, misto de anarquismo literário e exaltação do *lumpen* (Pereira, 2016). O trocadilho que lhe serve de pseudônimo apoia-se no termo lunfardo “linyera”, vagabundo, e já adianta a crítica irônica ao cultismo literário, confirmado pela última estrofe da letra de *Boedo*:

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

Como poesia, os versos de Linyera talvez não sejam grande coisa, o que talvez explique o maior interesse pela composição em sua forma instrumental – nem o próprio De Caro gravou a letra –, mas as associações ao título *Boedo* só seriam fortalecidas. O “extra-musical” aqui ilustra o “musical”. *Boedo* é um tango-milonga, isto é, tem um caráter rítmico e instrumental, conforme a indicação na partitura editada para piano. Ferrer vê um interesse especial na segunda parte, em que aparece o mencionado solo de bandoneón, “de tipo canyengue, apta ésta por su tema y por sus acentuaciones, para el enriquecimiento percusivo” (Ferrer, 1980, p. 126). Na interpretação do tango, *canyengue* é o efeito rítmico obtido por golpes percussivos em contratempo nas cordas, teclados ou caixas de ressonância, parte do “swing” a que se referia Piazzolla. Replica-se na dança e até na maneira de caminhar, “quebrada”. Na interpretação do sexteto de De Caro, sobretudo na acentuação rítmica e na forma como ele “fraseia” os temas ao violino, em portamentos, acentuações, *rubatos*, nota-se uma representação sonora para o andar “hamacado”, entre requebrado, oscilante e desleixado, dos “compadritos”, isto é, os tipos jovens e suburbanos, marginais e desenraizados, jactanciosos e misóginos, associados ao tango-milonga e à violência com que disputavam mulheres e territórios. É um repertório gestual, absolutamente distante de uma abordagem “erudita” da partitura, e associado identitariamente àquele ambiente “arrabalero” que o bairro de Boedo representa, tornando-se um ícone para o tango (Pereira, 2012a). Nesse sentido, pode-se dizer que a música fala mais do que a própria letra e o título enunciam. Referindo-se especificamente às acentuações rítmicas, essa vinculação entre os recursos estilísticos decareanos e a representação do “compadrito” é explicitada por Osvaldo Pugliese, em depoimento citado por José Gobello (1976, p. 142). Nota-se assim que já na década de 1920 os sinais de inovação estavam casados com a memória sobre os personagens e os sentidos atribuídos tradicionalmente ao tango. É o caso da “lija”, simultaneamente um efeito vanguardista e inovador – a incorporação do ruído na

textura sonora – e uma forma de remeter à tradição – a representação sonora da figura marginal e transgressora do “compadrito” por meio de um uso imprevisto do instrumento, por sua vez tão associado à tradição clássica. A “lija” remete à “mugre”, a sujeira na execução “tanguera”, avessa ao som limpo e perfeitamente afinado aprendido nos conservatórios. Ao contrário de certa crença de que os tangos seriam apolíticos, representativos apenas das dores de amores e da paisagem urbana, esse caráter transgressor, associado ao “compadrito”, dá a *Boedo* e ao conjunto da obra e do estilo decareano um claro sentido político, de reivindicação popular e “arrabalera”, contraposto às elites cosmopolitas e a seus espaços de poder político, social e cultural. Nos anos 1920, fase em que os “tangueros” adentram os salões aristocráticos vestindo *smoking*, e o próprio tango alcança prestígio na sociedade argentina e se projeta internacionalmente por meio das bem-sucedidas carreiras de Carlos Gardel, Francisco Canaro e do próprio Julio De Caro, a projeção de imagens de uma Buenos Aires mais antiga e povoada pelas figuras marginais indica a construção de uma memória social crítica em relação à própria modernidade.

Ao contrário do que fazem parecer, nem De Caro nem Linyera nasceram ou viveram em Boedo. Para a cultura “tanguera”, o personagem símbolo de Boedo é José González Castillo, o poeta e dramaturgo anarquista que ali viveu, autor de *Organito de la Tarde*, com música de seu filho, Cátulo Castillo. A mitologia do bairro estará completa com os amigos de juventude de Cátulo e também moradores do bairro: Sebastián Piana e Homero Manzi. Este evocará o *Organito de la Tarde* com *El Último Organito*, com música atribuída a seu filho, Acho Manzi. Além de poetas libertários e compositores, dali sairão tangos, conformando um mito literário e “tanguero”, que a composição de De Caro antecipa, e o sistema referencial e intertextual dos tangos reitera.¹⁰ Impossível não traçar o nexos entre o *Boedo* de De Caro e Linyera, de 1928, e o *Sur* de Troilo e Manzi, de 1948, cuja letra se refere ao bairro contíguo de Pompeya, atravessado pela avenida Boedo: “San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido / Pompeya y más allá la inundación”. Depois virão *El Corazón al Sur* (1975), de Eladia Blásquez, e *Vuelvo al Sur*, tema do filme *Sur* (1988), dirigido por Fernando Solanas e com versos deste e música de Piazzolla. Em *Regreso al Amor*, tema que integra a trilha sonora do filme, o compositor chega a citar a melodia principal de *Sur*, reforçando o sentido intertextual que atravessa a narrativa cinematográfica e a representação musical. A intertextualidade, no entanto, não começa

¹⁰ Ainda em 1928, o mesmo Dante A. Linyera escreverá versos para *Florida de Arrabal*, tango de Ricardo Luiz Brignolo: “Boedo, Boedo, / la calle de todos, / la alegre Florida / del triste arrabal” (Linyera, 1979, p. 134-135). Enrique Cadícamo escreverá também os versos de *Boedo y San Juan*. Na mesma linha são os citados *Barrio de Tango* e *Sur*, de Homero Manzi, ambos compostos em parceria com Troilo.

em *Vuelvo al Sur*, mas já se dava entre os versos de *Sur*, de Homero Manzi, e a presença constante do que representa, como tema, na poesia e na prosa de Jorge Luís Borges. “Sur” é uma referência à região de Buenos Aires e à própria Argentina, situada ao sul do continente americano. A principal referência talvez seja *El Sur*, conto de Borges publicado em 1941, que traz uma cena de duelo, unindo na referência à violência as figuras do “gaucho” rural e do “compadrito” urbano (Pereira, 2018).

Como referência musical para *Decarísimo*, portanto, *Boedo* aponta um tema clássico dos tangos dos anos 1920 a 40 e mesmo depois, mas o contexto da composição, estreia e gravação de *Decarísimo* permite situar Piazzolla em um momento de renovação dos modelos compositivos, o que parecia afastá-lo da habitual lembrança do passado praticada pelos “tangueros”. Pelo menos foi isso que ele buscou afirmar publicamente e é o que normalmente se crê, numa primeira aproximação à sua obra. Após uma experiência mais radicalmente vanguardista entre 1955 e 1958, à frente do Octeto Buenos Aires, enfrentando a hostilidade dos cultores do tango tradicional, Piazzolla dissolveu o conjunto e tentou fazer carreira em Nova York. Frustrado nessa intenção, forçado a se envolver em projetos comerciais sem qualquer conexão com suas verdadeiras inclinações estéticas e golpeado pela morte repentina do pai, em 1959, o compositor decidiu voltar a Buenos Aires. Ali, no mesmo ano de 1961, em que formou o Quinteto Nuevo Tango e compôs *Decarísimo*, concedeu uma entrevista ao jornal *Democracia*, na qual dizia buscar uma música mais adequada à sensibilidade da nova sociedade urbana, em tudo diferente da “*Buenos Aires del 900*”, idealizada nas letras dos tangos tradicionais e ambientada no “arrabal”, isto é, no bairro suburbano: “*a mí, lo que fundamentalmente me interesa es interpretar con mi música al Buenos Aires de hoy*” (Piazzolla, 1961). De fato, é o que se pode perceber em várias obras compostas nas décadas de 1960 e 70, quando sua música parece situar-se na confluência de diferentes tradições, das quais se apropria e nas quais se reterritorializa, criando uma síntese pessoal, inovadora e adequada às contingências de uma Buenos Aires cosmopolita e em permanente transformação, como a que o compositor conhece nos anos 1960.¹¹ Ao listar materiais e referências musicais mobilizados por Piazzolla – emprego de elementos neoclássicos, recurso ao ruído, dilatação temporal, exacerbação do ostinato, tratamento formal por justaposição, busca de novas sonoridades, incorporação de procedimentos do jazz –, o musicólogo Omar Corrado comenta que “en el plano de la expresividad”, a gestão desses materiais “actúa en el sentido de representar los extremos de la experiencia vital en la metrópolis contemporánea: el

¹¹ Sobre o estilo de Piazzolla, desenvolvido na confluência de diferentes tradições e referências, ver Kuri, 1997, Corrado, 2002 e Pelinski, 2008.

vértigo y el agotamiento, el dinamismo y la soledad, la violencia y la melancolía, el anonimato y la introspección” (Corrado, 2002, p. 56-57). É como se a inovação efetivamente proposta por Piazzolla pusesse em tensão a corrente temporal que une o passado “tanguero”, tantas vezes rememorado, à experiência da criação que se quer nova e atualizada, sob o indicativo de novos tempos, reiteradamente anunciados em sua obra, seja pelos títulos que eleger, como em *Lo que Vendrá* (1956) ou em *Revolucionario* (1970), seja por essa força vertiginosa de que fala Omar Corrado e que representaria a experiência da vida urbana contemporânea, traduzida nesse último exemplo e também em *Buenos Aires Hora Zero* (1963), *Verano Porteño* (1965) e *Michelangelo 70* (1969), dentre muitas outras composições. Nos anos 1960, portanto, Piazzolla tensiona a memória com os dados da inovação, como fizera De Caro, seu modelo e inspirador, nos anos 1920.

Apesar disso, é curioso como Piazzolla, no momento em que afirma um distanciamento em relação aos temas clássicos do tango – o “arrabal” e seus “compadritos” –, no afã de expressar a Buenos Aires moderna dos anos 1960, termine trazendo tanto o antigo “arrabal” quanto seus “compadritos” para dentro de sua música, ao eleger, em *Decarísimo*, uma referência em si já tão carregada de nostalgia por um passado anterior ao próprio passado que ele, Piazzolla, quis evocar. *Boedo* e seu compositor, De Caro, podem ter sido saudados pelo memorialista Ferrer como um início de novos rumos na composição do tango, mas uma análise mais detida das constâncias rítmicas e do estilo interpretativo adotado pelo compositor e violinista apontam, como já dito, seus vínculos com os modelos do passado, ou seja, com o tango-milonga de princípios do século XX. Nesse sentido, mesmo propondo alguma distância, a música do vanguardista Piazzolla permite reforçar a compreensão que procurei desenvolver nestas páginas sobre como os “tangueros” desenvolveram formas de apropriação, representação e resignificação do passado, observando motivações quer políticas quer estéticas e as mais das vezes, na intercessão desses dois canais.

A poesia de Manzi, por sua vez, segue o roteiro da militância política de corte popular e reivindicativo, atenta ao nacionalismo dos anos 1930, e que ao mesmo tempo se vincula e emula o projeto literário borgeano de mitificação da cidade, seus ambientes e personagens. Entre Borges e Manzi, o que se nota é uma tensão e uma disputa pela memória em torno da representação da Buenos Aires do passado, com seus temas, personagens e situações. E disputa e tensão análogas se dão entre o mesmo Borges e Piazzolla, na parceria e no desencontro que cercaram o projeto de um LP lançado em 1965, em torno da evocação borgeana dos duelos de “compadritos” e das milongas com

que estes se expressavam poeticamente.¹² Por sua vez, ao reivindicar a criação de um “nuevo tango”, por mais que indique a novidade, Piazzolla reafirma seus vínculos com a tradição, apropriando-se de um vasto repertório de temas, técnicas, referências e estratégias tanto compositivas quanto interpretativas. Assim fazendo, situa sua produção no âmbito do que chamará em alguns momentos de “música popular contemporânea de la Ciudad de Buenos Aires”, afirmando portanto seu vínculo com a cidade e a identidade social de corte popular com que essa música urbana é representada. Nas duas situações, de Manzi e de Piazzolla, a do poeta e a do compositor, é o passado que é sempre evocado como base para a legitimidade dos projetos estéticos em desenvolvimento.

A título de considerações finais, gostaria de acrescentar algumas reflexões teóricas, partindo da contribuição historiográfica sobre o conceito de memória social e sua construção pelas sociedades modernas, que serviram de norte a alguns dos recortes e das análises propostas neste trabalho. Primeiramente, considerando todo aquele movimento mais recente de retomada do tango e de resgate das gravações e testemunhos que teve início nos anos 1980, vale indicar a noção de “documento/monumento” elaborada por Jacques Le Goff. Segundo o historiador francês, “todo documento é um monumento que deve ser des-estruturado, desmontado” (Le Goff, 1990, p. 110). Ou seja, embora sirva ao historiador ou ao musicólogo como base empírica para o estudo do passado musical e constitua o *corpus* documental, essas fontes não são dados naturais, mas construções sociais, resultantes de ações e intenções, que configuram um caráter monumental, intencional, visando à preservação de uma memória que se quer perpetuar.

Em sentido próximo, a noção de “memória enquadrada” proposta por Michael Pollak (1989) aponta esse processo de seleção e montagem do que se quer lembrar e do que se quer esquecer, configurando uma imagem específica, um quadro que circunscreve o passado e que, se não for desmontado, pode levar a uma falsa imagem do mesmo. Fugindo à naturalização, Pollak entende que “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (Pollak, 1989, p. 4), isto é, como a memória é intencionalmente construída. E por fim, Pierre Nora, ao descrever os “lugares de memória” e seus processos de montagem, aponta seu caráter arquivístico, que se apoia sobre “o traço mais preciso, o vestígio mais material,

¹² Para uma abordagem dessas disputas entre Borges, Manzi e Piazzolla pela recriação poética do passado urbano, ver Pereira, 2018.

o registro mais completo, a imagem mais visível” (Nora, 1984, p. XXVI). É o que se pode perceber sobretudo com relação a essas coleções de gravações e ao preciosismo com que seus registros são recuperados nos aspectos não apenas sonoros, mas também textuais e visuais, reunindo um acervo sonoro, no qual determinadas linhas compositivas e interpretativas podem vir a ser mais destacadas que outras, conduzindo assim a uma compreensão do passado já comprometida por um viés interpretativo. Neste sentido, por exemplo, o entendimento da obra de Piazzolla apenas pela chave da inovação e do vanguardismo tende a ocultar a carga de rememoração e atualização de um passado sobre o qual se dão os índices de inovação.

Referências

ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO. *Libro fundacional: 1990-1993*. Tomo I. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango, 1993.

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

CHÁ, Ercilia Moreno (org.). *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.

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

DE CARO, Julio. *Boedo*. Partitura para piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.d..

FERRER, Horacio. *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*. 3 tomos. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980.

FORD, Aníbal. Homero Manzi en el umbral de FORJA. In: FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B., ROMANO, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985, p. 141-162. [1971]

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

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

GORÍN, Natalio. *Astor Piazzolla: a manera de memorias*. Buenos Aires: Perfil, 1998.

KURI, Carlos. *Piazzolla: la música límite*. 2. ed. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

LINYERA, Dante A. *Autobiografía rasposa y otros poemas*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1979.

- MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- NORA, Pierre (dir.) Entre Mémoire et Histoire. *In: Les lieux de mémoire*. I. La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XV-XLII.
- PELINSKI, Ramón. Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística. *In: Omar García Brunelli (org.). Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Editorial Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008, p. 35-56.
- PEREIRA, Avelino Romero. Entre gestos e vestes: tango e identidade na Buenos Aires dos anos 20. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL*, 6., 2012, Teresina. Escritas da História: ver, sentir, narrar. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural. Teresina: [GT de História Cultural da ANPUH – Associação Nacional de História], 2012a.
- PEREIRA, Avelino Romero. “La vida es una herida absurda”: representações da melancolia no tango. *Anamorfose*, Revista de Estudos Modernos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 2, p. 31-54, 2014.
- PEREIRA, Avelino Romero. Luto e melancolia, memória e identidade: do tango ao *nuevo tango* de Astor Piazzolla. *Escritos*, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, p. 159-183, 2012b.
- PEREIRA, Avelino Romero. Modernidade e transgressão na Buenos Aires dos anos 1920: tango e anarquismo nas páginas de *La Canción Moderna*. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 9, n. 2, p. 156-170, jul.-dez. 2016.
- PEREIRA, Avelino Romero. As reescrituras das tradição: *El Tango* entre Borges e Piazzolla. *In: SOUZA, M. et al. (orgs.). Cultura e história na criação intelectual na Europa e na América Latina: sécs. XIX e XX*. São Paulo: Instituto de Psicologia da USP, 2018, p. 396-410.
- PIAZZOLLA, Astor. *Decarísimo*. Partitura para piano. Buenos Aires: EMBA, s.d..
- PIAZZOLLA, Astor. *Histoire du tango*. Partitura para flauta e violão. Paris: Henry Lemoine, 1986.
- PIAZZOLLA, Astor. [Entrevista.] Astor Piazzolla y el llamado tango vanguardista, *Democracia*. Buenos Aires, p. 4, 3 dez. 1961.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 1, p. 3-15, 1989.
- RIVERA, Jorge B. Cartografías urbanas del tango: los ámbitos antagónicos y complementarios del tango. *In: CHÁ, Ercilia Moreno (org.). Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.
- ROMANO, Eduardo (org.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007. [1991]

ROSA, Claudia. La literatura argentina durante los gobiernos radicales. *In*: FALCÓN, Ricardo (org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 391-433 (Nueva historia argentina, t. VI).

SALAS, Horacio. *El tango*. 4. ed. Buenos Aires: Planeta, 1999.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. *In*: ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, Ariel, 1997, p. 211-260. [1983]

SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997. [1966]

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

ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.

Submetido em: 31/07/2023

Aceito em: 03/12/2023