

Reverberações do tango

em tempos e espaços



Simone Luci Pereira

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de S.Paulo (PUC-SP). Pós-doutoranda em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). simonelp@uol.com.br

Reverberações do tango em tempos e espaços

Reverberations of tango in times and spaces

Simone Luci Pereira

VALENTE, Heloisa (org.). *Donde estas, corazón?: o tango no Brasil, o tango do Brasil*. São Paulo: ViaLettera, 2012.



Tango, samba, bolero, música sertaneja, etc. Argumentar sobre a relevância e a pertinência da noção de gênero musical na reflexão sobre a canção popular parece ser desnecessário, dada a utilização maciça do termo por estudiosos de áreas variadas que lidam com este tema. Sem dúvida, quando se trata de estudar a indústria fonográfica e o mercado musical, a noção de gênero musical parece basilar para orientar a reflexão sobre como etiquetas e categorizações de estilos colaboram na formulação do consumo musical. No entanto, a própria noção de gênero vem merecendo uma discussão e - por que não? - um redimensionamento. Isso porque observamos na atualidade uma reconfiguração cada vez maior das chamadas indústrias fonográficas na tentativa de lidar com um mercado cada vez mais fluido, possibilitado pelas novas tecnologias de gravação, distribuição e consumo musical.¹ Aliado a isso, relativiza-se a noção de gênero musical e seu poder explicativo totalizador porque a apropriação das canções feitas pelos ouvintes muitas vezes borra estas fronteiras mercadológicas e estilísticas. Lembrando as reflexões do musicólogo Rubén López Cano², a categorização das músicas diversas em gêneros, responde a uma necessidade de generalização própria da cognição humana, mas que se articula às diferentes competências musicais dos ouvintes, à sua capacidade de produzir sentido àquilo que escuta. López Cano enfatiza ainda que a pertença a um gênero musical não é algo inerente a cada canção, mas esta divisão se define pela lógica dos usos da música, ou seja, tem a ver com contextos sociais, culturais e históricos em que ocorre o consumo musical.

Assim, como pensar gêneros musicais - que alcançaram evidência em meados do século XX - na atualidade, em pleno século XXI? Gêneros que apesar de construídos pela História e/ou pelas mídias como símbolos de culturas e identidades locais ou aliados ao um projeto de Estado-Nação (em alguns casos), se mostram cada vez mais modificados de sua forma original, incorporando elementos, destituindo outros, transformando-se. Mais do que isso, num momento em que se vêem cada vez mais presentes as características de um processo de internacionalização, globalização, mundialização - em que a efemeridade e um suposto aniquilamento dos localismos parecem ser predominantes - como refletir sobre os processos de tradição seletiva (o que se deve conservar/esquecer) e suas articulações com noções de pertencimento/identidade projetadas por estas canções?

¹ Em 2011 e 2012, o sucesso retumbante da grande mídia *Ai se eu te pego*, cantado por Michel Teló, parece atestar esta realidade: trata-se de um *axemusic* de Porto Seguro, um sertanejo universitário, ou o que?

² LÓPEZ CANO, Rubén. Tonos humanos y analisis musical: una asignatura pendiente. Ponencia presentada em el VII CONGRESO DE LA SOCIEDAD DE ETNOMUSICOLOGIA (SIBE) - Voces e imágenes em la etnomusicología actual. Museo Nacional de Antropología. Madrid, 25 a 27 de junio de 2002. Disponível em: <<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/favor.htm>>. Acesso em 10 mar 2012.

Não será o caso de abandonarmos a noção de gênero musical, mas de estarmos atentos à sua fluidez, à sua característica aberta, apropriada e reapropriada em diferentes momentos e contextos. No fio desta reflexão, é muito bem vindo o livro organizado por Heloisa Valente, *Donde estás, corazón?: o tango no Brasil, o tango do Brasil*, que trata de historicizar este gênero musical, em suas transformações e em suas diferentes escutas. A bem organizada coletânea de artigos é fruto do trabalho de pesquisa encabeçado por Valente, coordenadora do MusiMid (Centro de Estudos em Música e Mídia)³, que tem se dedicado nos últimos anos a pesquisar e refletir sobre gêneros musicais midiáticos estabelecidos, que tiveram seu aparecimento e êxito entre as décadas de 1920 e 1960. Estas “canções das mídias”, como bem intitula e define a pesquisadora, assim são chamadas por estarem intrinsecamente ligadas aos suportes, meios, tecnologias, linguagens e possibilidades sócio-culturais advindas com os meios de comunicação sonoros e audiovisuais. Aliado a isso, os trabalhos do grupo vêm enfatizando as características de “nomadismo” e “movência” - conceitos apropriados da reflexão sobre oralidade do estudioso da cultura Paul Zumthor⁴ - assumidas por estes gêneros, que tornam possíveis sua sobrevivência e reverberação em outros tempos e lugares, em latitudes diversas.

Já no Prefácio, o musicólogo chileno Juan Pablo González atenta para o título do livro que evoca um tango *no e do Brasil* (algo que é explicitado nos demais capítulos) e sua ausência/presença na atualidade. O autor lembra que na década de 1950, o tango perde a cena para uma onda de mexicanização ou “caribbeanização” que nos atravessa e desponta em boleros, cha-cha-chas e mambos, fazendo com que o próprio gênero portenho enfatizasse o elemento dançante. *Donde estás, corazón?* acentua a necessidade de compreendermos os silêncios da história, a dinâmica entre lembrança e esquecimento a qual o tango nos remete.

A pergunta que o leitor talvez se coloque na leitura do livro seja: afinal, o que define o tango? Numa música tão modificada, guardando elementos, destituindo outros, em tempo/espacos diferentes, o que torna possível sua nomeação, reconhecimento, identificação? No capítulo escrito pela organizadora do volume, são elencados os vários “tipos” de tango, seu nomadismo e suas diferentes definições, sendo um gênero musical complexo onde se imbricam dança, canção e música instrumental. Fruto de uma extensa pesquisa fonográfica, Valente nos mostra os processo de territorialização e movência do tango no Brasil. Se no final do século XIX e início do XX, o tango por aqui é confundido com maxixes, habaneras dentre outros estilos - o que já foi detidamente analisado e conceituado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni⁵ - este “tango maroto” dá lugar a um tango sentimental a partir de 1917, com Carlos Gardel, ganhando uma identidade mais nitidamente portenha. A autora se detém também no estudo das diferentes performances gravadas das mesmas canções na Argentina e no Brasil, analisando aspectos vocais, impositões, formas de cantar, articulações fonéticas, especialista que é na questão da voz nas canções das mídias.⁶ De resto, o capítulo surge ainda como inspiração metodológica para muitos trabalhos que queiram estudar as canções midiáticas, tanto por focar os usos da voz quanto, mais amplamente, por detalhar os percalços da pesquisa das performances mediatizadas materializadas em suportes musicais.

Alguns dos capítulos seguintes terão como base analisar comparativamente o tango no Brasil e do Brasil em suas diversas vertentes: letras,

³ Atualmente vinculado ao Depto de Música da ECA (Escola de Comunicação e Artes) da Universidade de S. Paulo.

⁴ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/UF RJ, 2001.

⁶ VALENTE, Heloisa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Viallettera/Fapesp, 2003.

arranjos, cena musical e condições de trabalho dos músicos. Leandro Quin-
tério, violonista e bacharel em Música, faz uma análise das performances
e arranjos musicais dos tangos gravados no Brasil, salientando mais uma
vez a imprecisão que a denominação do gênero musical vivia na virada do
século XIX para o XX, onde o tango é visto como estilo/gênero brasileiro,
próximo ao maxixe. O autor faz aqui o importante trabalho de transcrição
das partituras dos tangos gravados no Brasil, atentando para as proximida-
des/diferenciações com aqueles gravados nas margens do Rio da Prata.

Susana Ramos Ventura, por sua vez, como pesquisadora na área
de Literatura, analisa as letras das canções argentinas gravadas no Brasil
entre 1910 e 1940, refletindo sobre as *leituras* (traduções e criações de letras
inéditas) operadas por aqui. Segundo a autora, o que prevalece é a predomi-
nância da primeira pessoa e de um eu lírico masculino, com letras urbanas
que se remetem ao rural como local idílico, perdido e ligado ao passado,
enfazando a matriz do Romantismo esboçado nestas oposições campo/
cidade, passado/presente, guardando ainda relações com as canções de
amigo ibéricas, com um “eu lírico” feminino, mas escrita por homens. Ao
analisar a famosa canção *La Cumparsita*, vemos que a versão brasileira de
Emanuel Sênos é centrada na figura de uma mulher, dando-lhe o sentido
de comparsa, ou seja, parceira de atitudes reprováveis. Ao evocar o tom
do prazer trazido pela presença da mulher “adorada e venerada” e da
presença de “desejo ardente”, a autora lembra que, em realidade, o texto
de Emanuel Sênos é uma criação original, o que remete ao contexto es-
pecífico da recepção do tango no Brasil, uma vez que o grupo de pessoas
que se organizou em torno da produção-adaptação-criação esteve sinto-
nizado com os gostos do público e também com a imagem de *dissipação* e
sensualidade, ligada pelo público brasileiro do gênero. Salientando o quanto
o tango composto em versão brasileira apresenta características muito pe-
culiars, o texto de Susana Ventura aponta para uma questão importante
para estudiosos das músicas latinoamericanas: as relações estreitas, mas
também dissonantes em vários aspectos entre a América “lusoparlante”
e “hispanohablante”, algo que aparece nas letras analisadas e que merece
ser cada vez mais pesquisado em seus múltiplos prismas.

Ambos historiadores, Ricardo Santhiago e Sergio Estephan fecham a
edição. Este último contempla - para aquecer ainda mais a discussão sobre
um tango no e do Brasil - uma análise da música para violão na América
do Sul da virada do século XIX para o XX, a partir da obra do violonista
paulistano Américo Jacomino, o Canhoto, e suas incursões pelo tango
argentino como compositor e intérprete, enfatizando aspectos técnicos do
estilo bem como a peculiaridade da trajetória deste artista pelo fato de ter
gravado e composto tangos argentinos. Ao refletir sobre a aproximação
do tango argentino e brasileiro, Estephan discorre sobre a mesma questão
já tratada por outros autores da mesma coletânea, que é a imprecisão que
muitas vezes cercava a designação das canções como tango ou maxixe na
virada do século XIX e início do XX no Brasil. Citando o etnomusicólogo
Alberto Ikeda, assevera que a designação “tango brasileiro” servia como um
nome alternativo ao maxixe, devido ao “preconceito reinante” em relação
a esta dança/ritmo/gênero. Além do mais, tanto o tango brasileiro quanto
o argentino surgiram na virada do século XIX para o XX, como expressões
das camadas populares, sendo por isso discriminados e até proibidos .
Termina seu artigo lembrando um outro ponto de aproximação entre os

tangos dos dois países, que foi a ligação de ambos com outras atividades artísticas, como o cinema mudo, o circo e o teatro de revista.

Já Ricardo Santhiago faz um interessante trabalho de pesquisa sobre a cena tangureira em São Paulo na atualidade, tendo se utilizado da metodologia de história oral com os músicos argentinos que vivem por aqui. Analisa condições de trabalho dos artistas, existência de escolas, lugares de encontro, utopias, enfocando desde artistas mais apegados à tradição, como os que promovem fusões, mixagens com outros ritmos e estilos musicais. Salienta o quanto as migrações forçam um reconhecimento dos sujeitos em outros lugares, países, num jogo em que identidade e alteridade se conflituam e se alimentam mutuamente, não de maneira harmoniosa, mas certamente rica para estudarmos as formas de pertencimento na contemporaneidade, onde a noção de identidade deve ser encarada como algo produzido numa teia de relações em que entram disputas por poder e hegemonias, contenções, resistências, negociações, produções de sentido, apropriações do passado e de luta simbólica pela construção da memória coletiva, entre outros aspectos.

Por fim, detenho-me no ensaio de Ramon Pelinski, que abre a coletânea é o maior texto do livro. O autor concentra sua análise no tango e suas andanças e ecos pelo mundo inteiro como metáfora da globalização e do nomadismo global, apoiado no estudioso da cultura Homi Bhabha.⁷ Faz uma pequena definição do conceito de nomadismo, comparando autores diversos que o utilizam, como M. Maffesolli, F. Guatari e G. Deleuze e P. Zumthor. É de se lamentar que esta conceituação não seja aprofundada por Pelinski (ao que o autor justifica já ter trabalhado a fundo tudo isso em outros de seus textos), pois seria uma valiosa contribuição para o debate sobre as músicas da era global em que vivemos, caracterizada pelas diásporas culturais, migrações, e informações audiovisuais, digitais, midiáticas que circulam incessantemente.

O autor narra as circunstâncias históricas da difusão do tango diaspórico na Europa em particular (mas também no Oriente Médio e Japão), assinalando os elementos que entram em sua composição em cada lugar, bem como trata de algumas de suas relações estruturais internas em relação ao seu entorno sociocultural, de maneira a compreender sua dinâmica local/global. Segundo Pelinski, a diáspora tangureira se deu em três tempos: na *Belle Époque*; nos “loucos anos 20”, período entreguerras; e no final da década de 1970. Chama atenção para o fato de o tango ter se desenvolvido em centros urbanos (Buenos Aires, Tóquio, Istambul, Paris, Barcelona), o que atesta sua característica de música urbana, com todos os hibridismos que esta noção contem. Trata ainda, ao mostrar o tango fora da região platina, o quanto esta música alcançou sucesso e difusão, entre outros motivos, porque das danças vindas da América era a mais desafri-canizada e européia. Isso deixa entrever o forte aspecto de exotismo com que era visto o tango. Exotismo aliado a um erotismo, uma vez que a dança era o elemento mais difundido, com a proliferação de escolas de dança de salão e transformação do tango em dança de competição. Mas, importante frisar, como nos lembra Pelinski, que este erotismo/exotismo sofreu um processo de “desetnização, domesticação e esterilização”, transformado a dança em algo mais contido, menos “vulgar”, disciplinada. Isso nos faz lembrar das considerações do antropólogo David Le Breton⁸, ao tratar do corpo na cultura ocidental moderna e as tentativas do indivíduo de do-

⁷ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

⁸ LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁹ MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, n. 84, 2004, p. 50. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>>. Acesso em 05 jun 2009.

minar o corpo, as emoções, o “eu corporal” através de um autocontrole de si que passa por um profundo desprezo do corpo; num predomínio da racionalidade técnica, parece que nos afastamos cada vez mais de nossos corpos (a velha dualidade cartesiana), concebendo-o como uma matéria imperfeita, corrigível, devendo ser disciplinada.

Ainda sobre a questão do exotismo a que o autor se refere, importante lembrar o quanto os processos de internacionalização musical - lembrar da *world music*⁹ - não estão destituídos de jogos de poder, hegemonia, em que o direito a ter identidade parece pertencer apenas aos grupos culturais hegemônicos, cabendo ao Outro, o diferente, o subalterno (lembrando a definição importante e politizada de alguns críticos Pós-Coloniais), a definição de exótico. Como diz Josep Martí, “um olhar retrospectivo sobre a recepção do tango no Extremo Oriente nos sugere a ideia de um exotismo fractal que une simbolicamente os três portos de Buenos Aires, Yokohama e Xangai como três nós de uma rede de exotismo tangueiro: o exotismo inautêntico do tango chinês se espelha no exotismo duplamente inautêntico do tango sino-japonês; ambos, por sua vez, se espelham no tango portenho, cujo exotismo é invenção européia”.

Tratando das configurações recentes que o tango vem tomando, Pelinski cita o tango eletrônico, realizado por grupos como Gotan Project e outros como uma “sombra sonora de Buenos Aires no não-lugar da música eletrônica”. Concordando em parte com o autor, mas ao mesmo tempo questionando sua visão pouco empolgada sobre este fenômeno eletrônico atual, podemos argumentar que, neste renascer eletrônico, há a volta do corpo como elemento valorizado na apreciação do tango por jovens em varias partes do mundo. Erotismos latentes em sentimentos universais que se expressam diferentemente em variadas latitudes como mediadores de afetos.

O que vemos na contemporaneidade, são as canções midiáticas incorporando elementos, deixando outros, aderindo à tendência e à lógica do capital e a outras lógicas culturais, refletindo as apropriações sempre presentes na dinâmica do campo cultural e estético. O que Pelinski nos sugere, ao final de seu artigo - e com o que concordamos - é o quanto o tango traz à tona o direito de se re-significar para além de suas fronteiras originais portenhas, numa “apropriação descontextualizada”, no dizer do autor, mas que revela outras escutas possíveis, com possibilidades infinitas.

A escuta midiática de canções parece assumir o papel de possibilitar o conhecimento do distante, do diferente, o que não está isento de conflitos, preconceitos, ideologias, mas que, de alguma forma, colabora neste processo de jogo e confronto de imaginários a que a globalização nos desafia.



Resenha recebido em maio de 2012. Aprovada em junho de 2012.