

*“Malena canta el tango como ninguna”:  
o tango em feminino*



Cartão-postal. Tango (detalhe). s./d.

*Avelino Romero Pereira*

Mestre em História Social do Brasil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Composição e Regência da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Autor, entre outros livros, de *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.  
romeroavelino@yahoo.com.br

## “Malena canta el tango como ninguna”: o tango em feminino

“Malena sing the tango as no one else”: tango in feminine

*Avelino Romero Pereira*

### RESUMO

Considerando tango, sociedade e cultura na Argentina, o trabalho aborda diferentes representações do feminino e das relações de gênero em três conjunturas. No início do século XX e nos anos 1920, a análise das letras de tango selecionadas destaca temas como a prostituição, a traição amorosa e a ascensão social das mulheres sob a ótica de narradores masculinos ou femininos. Em contraste, nos anos peronistas observa-se uma alteração temática afinada com a suposta valorização do elemento feminino, que se pode ler nas letras escritas pelo poeta Homero Manzi. As tensões em torno das novas representações são analisadas a partir do significado político de Eva Perón, da trajetória artística e privada da cantora Nelly Omar e de seu conturbado relacionamento com o poeta.

**PALAVRAS-CHAVE:** tango e sociedade argentina; representações de gênero; do projeto modernizador ao peronismo.

### ABSTRACT

*Considering tango, society and culture in Argentina, this paper analyses different representations of gender relations in three contexts. In the beginnings of the XXth century and in the 1920's, the analysis of selected tango lyrics shows themes as prostitution, love betrayal and the social ascension of women viewed by male or female narrators. In contrast, during the peronist years there is a remarkable thematic change related to the supposed valorization of women, that can be read on the lyrics written by poet Homero Manzi. Tensions related to the new representations are analysed by taking account the political meaning of Eva Perón, the artistic and private life of the singer Nelly Omar and her relationship with the poet.*

**KEYWORDS:** tango and Argentine society; gender representations; Peronism modernization project.



O turista que vai a Buenos Aires e se deleita com algum dos espetáculos de tango servidos à profusão, certamente se depara com a representação algo caricata de um tipo com ar de cafajeste, trajando paletó cruzado de seis botões, calça de risca, lenço no pescoço e chapéu “funyi”, que avança sobre um par de pernas exibido a partir de uma fenda no vestido, estrategicamente disposta para realçar a sensualidade, além de facilitar os movimentos. Consagrados a uma memória da cidade, de sua música e dança e de seus arquetípicos personagens, esses espetáculos recriam cotidianamente os tipos entre reais, literários e míticos, que habitam o imaginário social. Os mesmos tipos frequentam as páginas de tantas “histórias do tango”,

de outras tantas narrativas ficcionais em prosa e verso e assim também as falas de peças teatrais, produzidas ao longo do século XX. Insistentemente corroboram para a definição de uma representação das relações de gênero que fixam o feminino no registro da sensualidade e da submissão ao desejo masculino. Embora hegemônica, essa representação é permanentemente tensionada por outras narrativas que propõem um olhar diferenciado sobre as relações e o papel da mulher na cultura e na política argentinas. Nesse sentido, a análise das letras de tango produzidas em diferentes conjunturas propicia discutir as identidades de gênero e suas implicações políticas e culturais, construídas em torno da canção popular e valendo-se dela como importante mecanismo de representação e difusão.

No carnaval de 1942, a prestigiosa orquestra de Aníbal Troilo estreou, com a voz de Francisco Fiorentino, o tango “Malena”, texto do poeta Homero Manzi com música do pianista Lucio Demare.<sup>1</sup> Com uma melodia *pegadiza* e uma letra que idealiza uma cantora de tango, tornou-se um clássico do repertório *tanguero*, gravado por vários intérpretes desde então. Os versos retratam, por um lado, o apelo emotivo, e por outro, a identidade popular, na referência ao caráter suburbano ou *arrabalero* atribuído à voz dessa intérprete perfeita e ideal para o tango: “Malena canta el tango como ninguna/ y en cada verso pone su corazón./ A yuyo del suburbio su voz perfuma,/ Malena tiene pena de bandoneón”. O poeta reforça a total identificação da cantora ao tango pela enumeração de atributos físicos nos quais ela incorpora ou projeta o conteúdo emotivo característico de sua personalidade e do repertório que interpreta: “Tus ojos son oscuros como el olvido,/ tus labios apretados como el rencor,/ tus manos dos palomas que sienten frío,/ tus venas tienen sangre de bandoneón”.

Maior destaque é dado, claro, à voz da cantora, que a assemelha ao próprio bandoneón, instrumento típico cujo timbre rouco é associado aos modos populares de fala. Diz o poeta que “Malena canta el tango con voz de sombra” e ainda que “Malena canta el tango con voz quebrada”. O poeta menciona também possíveis justificativas para o tom emotivo da expressividade da cantora – algum trauma de infância ou alguma desilusão amorosa –, mas conclui sem saber: “yo no sé si tu voz es la flor de una pena”. Não obstante a idealização do poeta, existiu uma cantora que fez carreira como Malena, pseudônimo de María Elena Tortolero, que Homero Manzi teria ouvido em Porto Alegre. Nascida na Argentina, fez carreira no Brasil e em Montevideu, mas havia sido cantora da orquestra de Osvaldo Pugliese e Elvino Vardaro. A seu respeito disse o primeiro: “Malena? Sí, es cierto, cantaba como ninguna... porque ninguna otra podía cantar tan mal”.<sup>2</sup> A crer no depoimento do músico, a inspiração do poeta era certamente outra...

### Submissão: “Soy la morocha argentina, la que no siente pesares”

O caráter sentimental dos versos de Homero Manzi e o tipo ali descrito contrastam com as representações do feminino associadas ao tango mais difundidas e internacionalizadas, focadas na sensualidade e no tratamento da mulher como objeto de desejo sexual. Na base destas representações, sem dúvida, está o processo de modernização da sociedade argentina entre 1880 e 1930, apoiado no crescimento das exportações de carne e cereais, na imigração europeia e na expansão urbana acelerada, sobretudo em Buenos Aires. Até 1910, se radicaram no país cerca de dois milhões de imigrantes, dos quais só um terço era de mulheres.<sup>3</sup> A concentração de homens jovens

<sup>1</sup> Essa é a versão mais difundida. Estudos mais recentes, porém, apontam sua estreia pela orquestra do próprio compositor, Lucio Demare, em fins de 1941. Agradeço por esta observação a Sergio Pujol.

<sup>2</sup> PUGLIESE, Osvaldo. [Entrevista.] *La Maga*, ano I, n. 9, Buenos Aires, 11 mar. 1992, p. 9.

<sup>3</sup> Ver LOBATO, Mirta Zaida (org.). *El progreso, la modernización y sus límites: 1880-1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 50 (Nueva historia argentina, t. V.).

<sup>4</sup> Ver CARRETERO, Andrés. *Prostitución en Buenos Aires*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1998, p. 57.

<sup>5</sup> TALLÓN, José Sebastián. *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, p. 35-51.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*.

e solitários marcou a capital pela presença dos prostíbulos. Estima-se que em 1887 havia em Buenos Aires em torno de seis mil dessas casas de diversão e sexo, em torno das quais armou-se uma poderosa rede de tráfico de mulheres.<sup>4</sup> Foi no diálogo com esse processo que se construiu boa parte do imaginário *tanguero*.

Num livro publicado em 1959 – *El tango en su etapa de música prohibida* –, o escritor José Sebastián Tallón descreve o par formado por “El Cívico” e sua companheira, “La Moreira”, que o autor situa nos primeiros anos do século XX. A “profissão” daquele *compadrito* consistia na exploração sexual de sua *pupila* “y en la pesca y tráfico comercial de pupilas nuevas”. Ainda segundo o autor, as chaves de seu sucesso estariam na “seducción”: “una seducción indispensable, hechicera, de su físico”; na “viveza”: “en la frialdad criminal disimulada, en el arte de la daga, en el coraje”; e na “simpatía”: “en sus costumbres de adinerado, en los finísimos modos de su trato social, en sus aptitudes famosas de bailarín, en su labia”.<sup>5</sup> O apelido, “El Cívico”, aponta um vínculo político com a Unión Cívica Radical, surgida na revolução de 1890, fazendo supor um caudilho de bairro e *matón* a serviço.

Num jogo de dissimulações, os papéis sociais tradicionalmente atribuídos ao masculino e ao feminino são invertidos: é a mulher quem trabalha e sustenta o homem, prostituindo-se, e ajudando-o na tarefa de conseguir novas vítimas que alimentem o tráfico de mulheres, e também roubando e enfrentando os adversários de arma em punho. Vem daí seu apelido, referência a Juan Moreira, antigo foragido da polícia convertido em herói literário após o sucesso do folhetim de Eduardo Gutiérrez, publicado em 1880. Tallón observa ainda o amor do *compadrito* por sua *pupila*. Apesar de a dominar fisicamente, com violência inclusive, sentia-se profundamente enamorado por ela: “de habersele ido la habría buscado para matarla; o tal vez, hubiese solicitado el olvido a las copas y muerto al fin, por ella, de tristeza”.<sup>6</sup> O escritor faz ver aí o substrato de muitas letras de tango, que não mais seriam senão o lamento sentimental do “canfinflero amurado”, isto é, do gigolô abandonado.

Mas isso seria falar do *tango-canción*, sentimental, criado entre o final da década de 1910 e a de 1920, centrado majoritariamente nas relações de gênero e nas tensões geradas por desencontros, abandonos e recriminações. Ao contrário disso, os primeiros tangos, compostos na virada do século, na época em que teriam vivido “El Cívico” e “La Moreira”, eram festivos, brincalhões, mais afeitos ao próprio ambiente prostibulário em que se difundiram. Dois bons exemplos, bastante significativos para os propósitos deste trabalho, são “El Porteñito” e “La morocha”. “El Porteñito”, de Ángel Villoldo e datado em 1903, descreve um desses *compadritos* de Buenos Aires, ressaltando sua habilidade como dançarino, sua valentia para enfrentar outros como ele nos conflitos e disputas eventualmente surgidos no ambiente dos bailes e prostíbulos, e a infatável exploração da mulher, de quem extrai o *vento*, o dinheiro para seu sustento:

*Cuando el viento ya escasea  
le formo un cuento a mi china  
que es la paica más ladina  
que pisó en barrio del sur.  
Y como caído del cielo  
entra el níquel al bolsillo*

*y al compás de un organillo  
bailo el tango a su salud.*

A profusão de epítetos atribuídos à mulher na fala popular recolhida pelas letras de tango – *china, paica, grela, percanta, mina, muñeca, loca, papa, papusa, papirusa, milonga, milonguera, milonguita* – revela a um tempo a valorização e a desvalorização dos tipos femininos.

Num registro distinto, “La morocha” foi composto por Enrique Saborido em 1903 e recebeu letra do mesmo Villoldo em 1905. Na forma original, instrumental, chamara-se *Metete fierro hasta el fondo*, em dúvida alusão ao sexo, aos duelos de faca, ao desempenho da função de carneador nos abatedouros ou a uma mescla de tudo isso. A nova versão, com letra, converteu o tango em um sucesso comercial, atestado pelas seguidas edições da partitura para piano, acessíveis até às mocinhas de boa família que certamente ignoravam o título da versão instrumental original.<sup>7</sup> A letra de Villoldo, algo ingênua e recatada, além de enfatizar a identidade local – a *morocha*, morena, por oposição às brancas e louras europeias –, marca uma submissão voluntária e feliz da mulher:

*Soy la morocha argentina,  
la que no siente pesares,  
y alegre pasa la vida  
con sus cantares.  
Soy la gentil compañera  
del noble gaucho porteño,  
la que conserva el cariño  
para su dueño.*

Outra versão da letra reforça a submissão feminina, ao falar em conservar “la vida” e não apenas o carinho.

### **Conflito: “Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta”**

Ao contrário da alegria despreocupada desses primeiros tangos de Villoldo, o *tango-canción*, de corte sentimental, teria um modelo em Pascual Contursi, ao converter o instrumental “Lita” em canção. “Mi noche triste”, de 1917, primeiro tango cantado e gravado por Carlos Gardel, introduz o tema do *compadrito* abandonado, que recrimina a ex-companheira e afoga as mágoas no álcool: “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida / dejándome el alma herida / y espinas en el corazón”. Antes e depois dessa data, o mesmo Contursi abordaria o tema em outros tangos, escritos para música de outros compositores: “De vuelta al bulín” (c. 1914), “Ivette” (c. 1914), “¡Qué querés con esa cara!” (1915), “La cumparsita” (1924), “La he visto con otro” (1926), “Pobre corazón mío” (1926), “Caferata” (1926), “¡Qué lindo es estar metido!” (1927).

O sucesso comercial dos tangos, atestado pelas apresentações teatrais, a edição de partituras para piano e a gravação de discos, provocaria uma rentável intertextualidade, pela qual os modelos narrativos repetem-se à exaustão. Uma simples análise das antologias elaboradas por Eduardo Romano e José Gobello, dois estudiosos da poética do tango, permite verificar, dentre as letras produzidas entre 1914 e 1930, a predominância de duas grandes linhas temáticas: as narrativas de traição, abandono e por

<sup>7</sup> Ver PUCCIA, Enrique Horacio. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo: 1860-1919*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 141, e GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999, p. 29.



<sup>8</sup> Ver ROMANO, Eduardo (org.). *Las letras del tango: antología cronológica: 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2007; GOBELLO, José (org.). *Letras de tango: 1897-1981*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006. As letras dos tangos citados neste artigo podem ser consultadas na íntegra em um destes dois trabalhos citados.

<sup>9</sup> As análises aqui desenvolvidas desdobram alguns aspectos abordados no capítulo 4 de minha tese de doutorado: PEREIRA, Avelino Romero. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas "tangueras"*. Tese (Doutorado em História Social) – IFCH-UFF, 2012. Para outras análises de letras de tango, ver VIDART, Daniel. *Teoría del tango*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1964; VILARIÑO, Idea. *Las letras de tango: la forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire, 1965, ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, VÁRIOS AUTORES. *La historia del tango*, v. 17: Los poetas (I). Buenos Aires: Corregidor, 1980, *idem*, *La historia del tango*, v. 18: Los poetas (II). Buenos Aires: Corregidor, 1985, *idem*, *La historia del tango*, v. 19: Los poetas (III). Buenos Aires: Corregidor, 1987, CAMPRA, Rosalba. *Como con bronca y junando... la retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996, ROMANO, Eduardo. Pascual Contursi y el origen de las letras del tango. *Propuestas*, Ano II, n. 4, San Justo, nov. 1996, VARELA, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005, e MINA, Carlos. *Tango: la mezcla milagrosa: 1917-1956*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

vezes vingança do homem abandonado e as narrativas que descrevem as trajetórias de jovens suburbanas que trocam a vida simples do subúrbio pelo luxo dos cabarés, concluindo algumas com o fracasso da protagonista.<sup>8</sup> Menos numerosas, mas não menos importantes, são as narrativas em que as mulheres é que são abandonadas e outras em que são elas que condenam e reprovam o comportamento masculino, além das que cantam as penas de amor, genéricas, sem que se levantem acusações a qualquer dos lados, e ainda as que descrevem mulheres ambiciosas, mas com efeito cômico.<sup>9</sup>

Bastam alguns exemplos extraídos dessa produção tão prolífica. Elejo autores e composições marcantes por sua fixação no repertório, e preferentemente gravados por Gardel. Na primeira linha temática, a de traição e abandono, destaco três tangos do dramaturgo José González Castillo: “Sobre el pucho”, composto em 1922 com música de Sebastián Piana; “Silbando”, de 1923, com música de seu filho Cátulo Castillo e do mesmo Piana; e “Organito de la tarde”, também de 1923 e em parceria com o filho. O primeiro vale pela metáfora do título, em que o abandonado compara-se a um resto de cigarro – *pucho* – atirado ao solo: “Pero tu inconstancia loca/ me arrebató de tu boca/ como un pucho que se tira/ cuando ya ni sabor ni aroma da”. O álcool serve de consolo ao amante traído em “La copa del olvido” (1921), de Alberto Vacarezza e Enrique Delfino, e também em “Sentimiento gaucho” (1924), de Juan Caruso e Francisco Canaro, cujo desiludido protagonista lamenta-se: “Sabe que es condición del varón el sufrir./ La mujer que yo quería con todo mi corazón/ se me ha ido tras un hombre que la supo seducir”. Vingados pela morte do adversário que lhes disputava a amante, cantam suas dores os ex-presidiários de “El ciruja” (1926), de Francisco Marino e Ernesto de la Cruz, e de “La gayola” (1927), de Armando Tagini e Rafael Tuegols. Em “Alma en pena” (1928), de García Jiménez e Anselmo Aieta, o amante frustrado tortura-se à porta da ex-companheira, ouvindo-a dizer a outro as mesmas mentiras de amor que lhe dissera um dia. E em “Aquel tapado de armiño” (1928), de Manuel Romero e Enrique Delfino, o enamorado lamenta haver presenteado à amante o agasalho caro que ela agora desfila ao lado de outro e que, segundo diz: “me resultó al fin y al cabo/ más durable que tu amor:/ el tapado lo estoy pagando/y tu amor ya se acabó”.

Por fim, dentre tantos outros tangos de tantos outros autores, destaco ainda “Mano a mano”, poema de Celedonio Flores musicado por Gardel e José Razzano, gravado em 1923. Neste caso, a condenação assume ares de despeito, mediante o qual o homem abandonado reprova uma espécie de traição de classe cometida pela ex-amante, denunciando-a, porque após haver driblado a pobreza a seu lado, deixa-o por um *bacán* endinheirado. Este é depreciado, é um *otario*, de quem ela arranca os pesos – *morlacos* – que distribui entre os demais, com quem se diverte: “Se dio el juego del remanye cuando vos, pobre percanta,/ gambeteabas la pobreza en la casa de pensión;/ hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,/ los morlacos del otario los tirás a la marchanta/ como juega el gato maula con el mísero ratón”.

O poema de Celedonio Flores mescla as duas linhas temáticas, ao narrar a ascensão e prever a queda da ex-amante que traiu as origens de classe. O narrador mostra-se moralmente superior a ela, oferecendo-lhe ajuda e implicitamente o perdão: “Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo/ y no tengas esperanzas en el pobre corazón/ si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,/ acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo/ p’ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión”.

O contexto narrado pelas letras dessa segunda temática já não será o dos bailes suburbanos ou dos prostíbulos de mais baixa categoria, mas os luxuosos cabarés do centro de Buenos Aires, aonde afluem as *milonguitas*, jovens de condição operária ou vindas de famílias de classe média, que trocam a pobreza e a simplicidade suburbana pelas luzes da *calle* Corrientes, pelas roupas caras, joias, peles, o tango, o champanhe, a cocaína, e ainda o acesso aos salões, aos passeios de carro, ou a um apartamento custeado por um *bacán* ou *niño bien*, ou seja, um amante de condição social elevada. Sua função primordial nos cabarés é induzir os clientes endinheirados a consumir, garantindo-lhes a diversão com a dança e com a corte que estes lhes fazem, desdobrando-se em um “programa” nos reservados dos mesmos cabarés ou em outros ambientes. Uma longa série de tangos compostos nos anos 20 narra as trajetórias de ascenso e descenso, do subúrbio ao centro, da pobreza honrada ao luxo artificial e imoral dos cabarés, e daí à miséria humana, à solidão, às enfermidades e à morte. Como diz a letra de “Carne de cabaret”, de Luis Roldán, de 1920: “y así fue en la pendiente fatal / del cabaret al hospital”.

Destaco novamente alguns dentre os tantos que foram compostos e gravados. Em “Flor de fango”, escrito em 1917 por Contursi sobre música de Augusto Gentile, o poeta rima tango e *fango* – lama – para descrever a trajetória da jovem nascida num *conventillo* – espécie de cortiço –, e que aos 14 anos se entrega à farra e à vida de luxo: “te gustaban las alhajas, / los vestidos a la moda / y las farras de champán”, mas que termina só: “no tenías en el mundo / ni un cariño ni un consuelo”. Também de Contursi é “El motivo”, escrito em 1920 sobre música de Juan Carlos Cobián, descrevendo a decadência daquela “mina que fue en otro tiempo / la más papa milonguera / y en esas noches tangueras / fue la reina del festín”, mas que “hoy no tiene pa’ ponerse / ni zapatos ni vestidos, / anda enferma, y el amigo / no ha aportao para el bulín”, abandonada à própria sorte pelo amante que deixa de pagar o aluguel do quarto. De Celedonio Flores é “Margot”, musicado por Gardel e Razzano em 1919, e no qual novamente se vê a condenação da jovem suburbana que se passa de *bacana*: “yo me acuerdo: no tenías casi nada que ponerte; / hoy usás ajuar de seda con rositas rococó...”. Enrique Cadícamo descreve em “¡Che Papusa, oí!”, de 1927, com música de Gerardo Mattos Rodríguez, a uma *muñequita* “trajeada de bacana” e à qual adverte: “si entre el humo del ambiente / hoy te arrastra la corriente... / ¡Mañana te quiero ver!...”

É digna de nota, nestes quatro tangos gravados por Gardel, a ênfase sobre as vestimentas, como elementos que simbolizam as diferenças sociais e servem de passaporte às *milongueras*, no acesso aos ambientes “distinguidos”. Esta será também a marca de “Zorro Gris”, composto em 1920 por García Jiménez e Rafael Tuegols, e cujo título menciona a pele com que a jovem se protege do frio, ao deixar o cabaré, mas com a qual também oculta seus sentimentos: “y tras la farsa del amor mentido / al alejarte del Armenonville, / era el intenso frío de tu alma / lo que abrigabas con tu zorro gris”. Acompanhando-a noite a noite, ali estará quando chegar ao fim: “y cuando llegue en un cercano día / a tus dolores el ansiado fin, / todo el secreto de tu vida triste / se quedará dentro del zorro gris”. Do mesmo ano, e com abordagem similar, é “Milonguita”, de Samuel Linnig com música de Enrique Delfino e cuja estreia no teatro marcou-o como mais um modelo de sucesso, narrando as angústias da dançarina de cabaré que lamenta sua condição, saudosa dos humildes vestidos de percal com que

se vestiam as jovens suburbanas filhas de trabalhadores, como ela fora um dia: “¡Estercita! [...] / Hoy te llaman Milonguita, / flor de lujo y de placer, / flor de noche y cabaret. / ¡Milonguita! / Los hombres te han hecho mal, / y hoy darías toda tu alma / por vestirte de percal”.

Também estreado em teatro é “Pobre milonga”, de 1923, de Romero e Jovés, e que narra as agruras de uma jovem “condenada a ser capricho, / a no ser jamás mujer”. Outra dessas vítimas da noite e dos cabarés é a personagem descrita em “Esta noche me emborracho”, de 1928, tango escrito e composto pelo ator, dramaturgo e poeta Enrique Santos Discépolo. Valendo-se dos artifícios do gênero grotesco, o autor descreve o impacto do encontro do protagonista com a outrora amante, agora decadente: “Sola, fané, descangayada, / la vi esta madrugada / salir de un cabaret”.

Os tangos de Discépolo são um tipo à parte, pelo modo como deforma grotescamente os temas clássicos. Em “¡Chorra!”, também de 1928, a reprovação à mulher traiçoeira e golpista que lhe tirou tudo o que possuía: “por ser bueno, me pusiste a la miseria, / me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color”. Em “Malevaje”, do mesmo ano, o compadrito enamorado, vencido pela mulher, ao vê-la passar, “tanguendo altanera / con un compás tan hondo y sensual”, perde “la fe, el coraje, y el ansia ‘e guapear [...]”. Dois anos antes, em “¡Qué Vachaché!”, o poeta já invertera o tema do abandono, dando voz à mulher que reprova a honestidade do companheiro, dizendo-lhe que se vá e que “lo que hace falta es empacar mucha moneda / vender el alma, rifar el corazón”. Ao contrário do *compadrito amurado*, é ela quem está “requeteamurada”, dizendo que não pode “más pasarla sin comida” nem ouvi-lo “decir tanta pavada”.

### Reação: “Soy la mujer argentina, / la que nunca se doblega”

Discépolo subverte os temas clássicos do tango, ao denunciar a perda de valores do mundo contemporâneo. E parece não estar só, ao menos no que diz respeito às relações de gênero. Comento agora outra linha temática, menos numerosa, por certo, mas não menos importante para as considerações aqui propostas, e que diz respeito aos casos em que é a mulher quem reprova o homem por sua conduta. Destaco seis tangos, gravados por intérpretes femininas e que constituem significativo contraponto aos modelos mais comuns de representação do feminino e do masculino. “Muchacho” de Celedonio Flores e Edgardo Donato, de 1924, gravado por Rosita Quiroga em 1925, traz o mesmo protesto social de outros versos do autor, ao diminuir a condição de endinheirado com que o *muchacho* descrito financia seus luxos, farras e prazeres: “Muchacho, / que porque la suerte quiso / vivís en el primer piso / de un palacete central; / que para vicios y placeres, / para farras y mujeres / disponés de un capital”. A riqueza fácil é contraposta à simplicidade do *arrabal*, uma vez mais associada ao percal: “Decime / si conocés la armonía / la suave policromía / de las tardes de arrabal, / cuando van las fabriqueras / tentadoras y diqueras bajo el sonoro percal”.

A inversão do tema do *amuro*, em que é a mulher quem canta sua condição de traída e abandonada, aparece em dois tangos de 1923, “Julían”, de José Panizza e Edgardo Donato, gravado por Rosita Quiroga, e em “Padre Nuestro”, de Vacarezza e Delfino, gravado por Azucena Maizani. Nestes dois tangos, como em muitos sob a perspectiva masculina, a mulher anuncia seu perdão, caso o amante volte. Em “¡Qué querés con ese loro!” (1928), de Romero e Delfino, estreado pela comediantes Sofía Bozán em





uma revista teatral, a mulher reproduz estereótipos femininos: condena o ex-amante por havê-la trocado por outra mais feia e malvestida, e conclui dizendo-lhe que é melhor “comprarle un traje y un tapado de visón”. Do mesmo ano é um dos poucos tangos compostos por mulheres, “Pero yo sé”, de Azucena Maizani, em que a narradora acusa, por detrás da fachada elegante e da vida alegre de *bacán*, a pena de algum amor desfeito, que ele sofre em silêncio:

*Pero yo sé que metido  
vivís penando un querer,  
que querés hallar olvido  
cambiando tanta mujer [...]   
yo sé que en las madrugadas  
cuando las farras dejás,  
sentís tu pecho oprimido  
por un recuerdo querido  
y te ponés a llorar*

A dor disfarçada em alegria aparece também em “De mi barrio”, composto por Roberto Goyeneche em 1923, que traça a já conhecida trajetória da jovem seduzida por um *bacán* e seu trágico destino como dançarina de cabaré: “Y es por eso que mi vida se desliza/ entre el tango y el champán del cabaret;/ mi dolor se confunde en mi sonrisa,/ porque a reír mi dolor me acostumbré”. Mas este tango, que foi peça-chave do repertório de Rosita Quiroga, conclui de forma inusitada, anunciando a vingança em lugar da submissão ao destino: “Y se encuentro algún otario que pretenda/ por el oro mis amores conseguir,/ yo lo dejo sin un cobre pa’ que aprenda / y me pague lo que aquél me hizo sufrir”.

Esse caso, embora constitua exceção entre os exemplos selecionados, é de grande importância, por permitir deslocar o feminino da condição de vítima. Esta, por sinal, é a tendência seguida por algumas análises recentes, que enxergam nas trajetórias das *milonguitas* um impulso de autoliberação e um esforço de ascensão social, que estariam por trás da aparente passividade a que as letras de tango as condenam.<sup>10</sup> Esse movimento seria, aliás, condizente com a tendência generalizada no Ocidente do primeiro pós-guerra, em que as mulheres eram chamadas a uma tarefa mais evidenciada na vida econômica e incrementavam sua reivindicação por maior protagonismo social e político. No caso argentino, nota-se um ativo movimento feminista desde princípios de século, desdobrado por exemplo nas trajetórias da poetisa Alfonsina Storni e da médica e militante socialista Alicia Moreau de Justo. A poetisa, ao assumir a condição de intelectual e de mãe solteira, firmando-se num ambiente masculino e supostamente hostil às suas incursões. Para Beatriz Sarlo, “es la mujer que venció los obstáculos que la hubieran conducido a la prostitución o a la trivialidad de una rutina”.<sup>11</sup> Por sua vez, ao comentar sua militância profissional e política, a médica reforça as conexões entre a sensibilidade socialista e a realidade de exploração sexual das mulheres de sua época:

*Yo conocí a muchas mujeres que vivían de la prostitución, o que habían vivido [...]. Y me interesé entonces por estudiar el problema de la prostitución. [...] a medida que iba profundizando la medicina, profundizando el conocimiento del hospital... y la situación de las mujeres [...]. De modo que yo recibí de ese aprendizaje no solamente*

<sup>10</sup> Ver SAVIGLIANO, Marta Elena. Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases y imperialismo. *Relaciones*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología, tomo XIX, 1993/1994, e PELLAROLO, Sirena. *Sainetes, cabaret, minas y tangos: una antología*. Buenos Aires: Corregidor, 2010; MINA, Carlos, *op. cit.*

<sup>11</sup> SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 4. impr. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 84.

<sup>12</sup> ALBERTI, Blas. *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges*: Buenos Aires: la sociedad, la cultura, las costumbres, el idioma, las ideas en la Argentina de hace 80 años. Buenos Aires: Mar Dulce, 1985, p. 94-96.

<sup>13</sup> BENARÓS, León. Rosita Quiroga: de lo criollo al arrabal. *In: 7 para el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 89.

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>15</sup> NAVARRO, Marysa. Evita. *In: TORRE, Juan Carlos. Los años peronistas: 1943-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 321 (Nueva historia argentina, t. VIII.) Sobre Evita, ver también SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2005.

<sup>16</sup> O casamento e seu possível impacto positivo na popularidade de Perón é salientado por LUNA, Félix. *Perón y su tiempo*. 2. ed. unificada. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 297.

<sup>17</sup> *Apud* JAMES, Daniel. *Resistencia e integración*: el peronismo y la clase trabajadora argentina: 1946-1976. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 38.

*la formación médica necesaria sino formación social, sociopolítica diría, que me acercó muchísimo más todavía al proceso socialista en el que yo estaba [...]. Ya no era que ella obtuviera el voto. Era una cosa de esa época, y había muchísimo más.*<sup>12</sup>

A inversão das expectativas em torno do feminino, trazendo a mulher para uma posição protagônica, é atestada por um fato curioso a respeito daqueles versos vingativos gravados por Rosita Quiroga, o qual permite transferir a análise a outra conjuntura, correspondente aos anos peronistas (1943-1955), além de flagrar uma dimensão política, não explícita, contida em todas essas letras. Numa entrevista dos anos 70, a cantora fala do interesse de Eva Perón por seu trabalho: “me hicieron saber que a la señora Eva Perón le gustaba mucho como yo cantaba el tango *De mi barrio*, y que quería tenerlo”.<sup>13</sup> Ela mesma foi levar a gravação a Evita: “me dijo que le gustaba mucho el tango, aunque no le quedaba mucho tiempo para escuchar música, y me preguntó qué quería. Le dije que nada, que para mí era un honor que ella se hubiera interesado en lo que yo cantaba”.<sup>14</sup> Sem dúvida, o interesse de Eva Perón por esse tango não é gratuito e marca simbolicamente sua exposição pública desde a aproximação a Perón, ao reivindicar a si um espaço político nunca antes tolerado às mulheres. É o protagonismo feminino que Eva reivindica e é isso, de certa forma, o que se ouve ali. Sua biógrafa nota que “los amigos civiles y militares de Perón que asistían a interminables reuniones en su departamento empezaron a darse cuenta de que, en vez de servir el café e irse, Evita se quedaba y escuchaba atentamente las discusiones”.<sup>15</sup>

A resistência à figura da ex-atriz e “querida” do coronel são por demais conhecidas, mas pouca ênfase se tem dado ao simbolismo do gesto de Perón, ao se casar com Evita no final de 1945, logo após a crise que resultara em seu breve alijamento do regime militar que ajudara a implantar em 1943.<sup>16</sup> Ao dignificar a companheira, Perón tocava a sensibilidade popular forjada na exposição a tantas narrativas sobre os riscos sociais que ameaçavam a mulher argentina. Pouco antes, Perón já fora autor de gesto análogo, igualmente dotado de forte simbolismo político e social. O fato é destacado por Daniel James, ao analisar sua retórica e habilidade para incluir notas capazes de o sintonizar com seus interlocutores, no caso, os trabalhadores. O historiador analisa o discurso de Perón perante a multidão reunida em torno da Casa Rosada, no célebre “17 de Octubre”. O evento resultava da mobilização popular que o trouxera de volta ao centro da cena política, e que pavimentaria seu caminho rumo à presidência, conquistada pouco depois, nas eleições de fevereiro de 1946. De modo muito significativo, ao findar o discurso, Perón faz uma referência à fragilidade das mulheres trabalhadoras: “recuerden que entre todos hay numerosas mujeres obreras que han de ser protegidas aquí y en la vida por los mismos obreros”.<sup>17</sup> Em clara alusão ao risco da prostituição que afetava as jovens de famílias proletárias, Perón conectava-se assim à sensibilidade popular construída em torno daquela temática tão constante nas letras de tango.

A eleição de Perón em 1946 e a instituição do voto feminino em 1947 levariam Evita a atuar como mediadora entre o líder e as eleitoras, com a organização do ramo feminino do Partido Peronista, convertido em um foco de poder centralizado pela esposa do presidente e subordinado apenas a Perón. Criado em 1949, o Partido Peronista Feminino seria peça importante na política peronista, em especial por sua contribuição na reeleição de Perón, em 1951. Analisando as contradições do papel de Evita em sua condução,

Marysa Navarro observa que antes ela jamais havia demonstrado interesse pelo tema dos direitos políticos das mulheres e que seu discurso, em lugar de marcar uma liberação feminina, não deixava de ratificar o papel secundário relegado à mulher, ao apresentar sua submissão cega ao líder e marido como exemplo a ser seguido pelas companheiras de partido.<sup>18</sup> É o complemento ao discurso de Perón, em que este sugere “proteger” as mulheres, em lugar de reconhecer-lhes protagonismo na luta por seus direitos.

Uma peça de peso na propaganda pela reeleição de Perón foi a mirlonga “La descamisada”, composta por Enrique Pedro Maroni e Antonio Helu, e dirigida às eleitoras. O primeiro verso faz lembrar o velho sucesso de Villoldo e Saborido, “La morocha”, quando cantava “soy la morocha argentina”: “Soy la mujer argentina, / la que nunca se doblega/ y la que siempre se juega/ por Evita y por Perón”. Na sequência, identifica a mulher ao trabalho, marcando seu novo papel social: “Yo soy la descamisada/ a la que al fin se le escucha,/ la que trabaja y que lucha/ para el bien de la Nación”. Além do papel social, reconhece também o peso político-eleitoral da mulher: “La que mañana en las urnas hará valer sus ideales/ para que sigan triunfales/ las obras del General”. Mas, contrastando com esse novo papel, confirma, na última estrofe, a entrega absoluta ao casal presidencial: “Yo soy la descamisada/ que si es necesario un día/ hasta la vida daría/ por Evita y por Perón”.

Se as versões de “La morocha” falavam em conservar “la vida” ou “el cariño” para seu “dueño”, a submissão agora é dedicada ao casal presidencial, desdobrando e amplificando o discurso e a prática de Evita. “La descamisada” foi gravada por Nelly Omar, importante intérprete feminina do tango e amiga de Eva desde os tempos em que esta ainda não era de Perón. Além do mundo da política e das artes, outro interesse comum e inusitado para as mulheres da época permitira a aproximação das duas: a aviação. Mas a amizade, o apoio à campanha eleitoral e as reiteradas manifestações de adesão, custariam a carreira artística da cantora. Voz corrente nas rádios argentinas desde a década de 1930 e durante os anos 40, após a queda de Perón, em 1955, seu nome integraria as “listas negras”, extraoficiais, que marcavam os artistas cuja atuação era proibida por rádio e televisão e, conseqüentemente, em outros espaços destacados. Sofrendo uma crise depressiva e sobrevivendo graças ao apoio de amigos, Nelly Omar voltaria aos palcos esparsamente para uma temporada de um mês, em 1957, em uma *tanguería* de Buenos Aires, e em 1958, em Montevideu e Caracas, além de uma *tournee* pela província em 1960. Chegou a gravar em 1969, mas só em 1972, com o fim da proscricão ao peronismo, retornou às apresentações públicas. Gravou sete LPs entre 1976 e 1983 e nos últimos anos vem se apresentando com frequência, inclusive em 2011, ao completar os 100 anos de idade.

### Silêncio: “Que nadie sepa si peno o no peno”

A carreira de Nelly Omar – Nilda Elvira Vattuone – propicia uma rica observação sobre a condição feminina em torno do tango e da sociedade argentina, parecendo confirmar o que diz Michele Perrot: “o silêncio é o comum das mulheres”.<sup>19</sup> Estela dos Santos, uma estudiosa do tema, observa que “dentro de la cuota de grabaciones que se concede al tango [...], a las mujeres corresponde una parte muy inferior en relación con el aporte que ofrecen a la historia de nuestra música popular”.<sup>20</sup> Embora tenha começado

<sup>18</sup> NAVARRO, Marysa, *op. cit.*, p. 342 e 343.

<sup>19</sup> PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005, p. 9.

<sup>20</sup> SANTOS, Estela dos. *La historia del tango*. V. 13: Las cantantes. Buenos Aires: Corregidor, 1978, p. 2306.

<sup>21</sup> OMAR, Nelly. [Entrevista.] *La Maga*, ano IV, n. 146, Buenos Aires, 2 nov. 1994, p. 33.

<sup>22</sup> OMAR, Nelly. [Entrevista.] *La Maga*, ano III, n. 89, Buenos Aires, 29 set. 1993, p. 42.

<sup>23</sup> Os registros audiovisuais recentes das performances de Nelly Omar confirmam a descrição. Veja-se por exemplo sua interpretação de *Sur*, de Manzi e Troilo, disponível em <<http://youtu.be/Rxvyg1vKWt4>>. Acesso em 18 jan. 2013.

<sup>24</sup> A própria cantora narra o caso em entrevista concedida no dia em que completou 100 anos de idade. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Dm2b7qPxm8mY>>. Acesso em 13 jan. 2012.

a carreira em 1932, só catorze anos depois, em 1946, pôde chegar ao disco, pelas mãos do prestigiado Francisco Canaro, com cuja orquestra gravou dez temas. Entre 1950 e 55, gravaria também dezesseis canções folclóricas. Em depoimento de 1994, a própria cantora lembra:

*Será porque no me gusta pedir, golpear puertas. Me sentiría muy mal si supiera que estoy cantando de favor. Una sola vez en mi vida alguien intercedió por que se me permitiera actuar en Radio Splendid. Fue Evita. Y no porque yo se lo pidiera. Por eso, esa actitud la tomo como un reconocimiento. Ella, me dijo, no entendía, como no se me concedía un espacio. Le gustaba como cantaba pero más le gustaba que cantara cosas nuestras, muy metidas en el alma de nuestro pueblo. Después yo respondí a ese gesto grabando una milonga llamada “La Descamisada” y una marcha dedicada a Eva Perón.*<sup>21</sup>

Coerente com o comentário a respeito de seu repertório, prefere dizer-se “cantora nacional”, embora os meios a tenham distinguido com diferentes epítetos: “la Gardela”, “Gardel con polleras”, “la antídiva del tango”, “la voz dramática del tango”, “la voz diferente”. Após haver começado cantando o repertório de Gardel, pouco a pouco constituiu seu próprio estilo e repertório, marcando um espaço no disputado meio radiofônico daqueles anos. Afinada, de voz grave e dicção clara, seu estilo intimista e sem afetação a fizeram uma intérprete refinada e de grande popularidade. Inversamente, porém, sua trajetória artística e pessoal é marcada por silêncio e recolhimento. Em outro depoimento, diz que “los artistas tenemos nuestros altibajos, nuestras depresiones”, e menciona a vida privada: “yo viví muy ilusionada y tuve un gran amor que terminó engañándome. Cuando lo supe, terminé con él. Preferí quedarme sola”.<sup>22</sup>

Um amor não consumado foi o do poeta Homero Manzi. Ainda que este nunca tenha admitido publicamente, a descrição da cantora por ele pintada nos versos de “Malena” corresponde a Nelly Omar: a “voz de sombra”, os “ojos oscuros”, os “labios apretados”, as mãos, unidas, como “dos palomas que sienten frío”.<sup>23</sup> Entre 1935 e 1943, ela vivera um casamento frustrado com o músico folclorista Antonio Molina, que dirigira sua carreira até se separarem. Tendo-a conhecido na rádio em que trabalhavam, Manzi, que era casado, a assediou por anos a fio, prometendo-lhe divorciar-se, mas recuara ante uma tentativa de suicídio da esposa.<sup>24</sup> Sem chegar a um relacionamento efetivo, Nelly Omar tornou-se sua intérprete mais fiel, vindo a gravar diversas obras de sua autoria.

Homero Manzione nasceu em 1907, na província de Santiago del Estero, chegando a Buenos Aires aos 9 anos. Em 1926, ingressou na Faculdade de Direito, engajando-se no movimento estudantil e no radicalismo. Tornou-se professor de espanhol e literatura, e dizendo preferir fazer letras para os homens em lugar de ser um homem de letras, trocou a poesia erudita pela canção popular. Após o golpe militar que derrubou o presidente radical Hipólito Yrigoyen, em 1930, foi expulso da Universidade e preso na repressão à militância estudantil. Solto, adotou como sobrenome Manzi e encontrou a subsistência na indústria cultural: jornalismo cultural, rádio, cinema e tango. Em 1935, seria um dos fundadores da Forja (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), defendendo a soberania nacional e popular. Opôs-se à candidatura de Perón, em 1945, mas aproximou-se do peronismo, por identificar semelhanças entre o programa nacionalista radical e as conquistas sociais obtidas. Por sua adesão ao peronismo, foi expulso

da Unión Cívica Radical.<sup>25</sup> Em 1950, após algumas tentativas frustradas, elegeu-se presidente da Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (Sadaic), morrendo porém de câncer no ano seguinte.

Manzi teve sucesso como letrista de tango, em versos carregados de melancolia e nostalgia pela Buenos Aires do passado, como em “Viejo ciego” (1925), “El pescante” (1935), “Mano blanca” (1939), “Barrio de tango” (1942), “Nobleza de Arrabal” (1946) e “Sur” (1948), ou cantando as penas de amor, em “Monte Criollo” (1935), “Ninguna” (1942), “Recién” (1943), “Después” (1944), “Fuimos” (1945), “Che, Bandoneón” (1950), e ainda os *valses* “Desde el alma”, “Parece mentira” e “Llorarás, llorarás”, e as milongas “Milonga triste” e “Luna”. Todas essas composições foram incorporadas por Nelly Omar a seu repertório.

Marcante nos poemas de Manzi, inspirados ou não por esse amor que não pôde consumir-se, é a mudança significativa que ele opera na perspectiva das relações de gênero: o poeta lamenta o amor impossível, a separação, o desencontro mútuo. As mulheres figuram como parte de uma história inconclusa mas compartilhada e não mais são acusadas de traição e abandono. Alguns versos são suficientes para revelar o novo enfoque. Em “Ninguna”, a amante idealizada: “No habrá ninguna igual, no habrá ninguna, / ninguna con tu piel ni con tu voz”. Em Después, a lembrança do amor difícil: “Todo retorna del recuerdo: / tu pena y tu silencio, / tu angustia y tu misterio. / Todo se abisma en el pasado: / tu nombre repetido [...] / tu duda y tu cansancio”. Longe de condenar a outra parte, a terceira pessoa do plural em “Fuimos” claramente enuncia a responsabilidade mútua, em meio ao recurso da enumeração, tão caro a Manzi, e com o qual ele sublinha a impossibilidade do encontro:

*Fuimos abrazados a la angustia de un presagio  
por la noche de un camino sin salidas,  
pálidos despojos de un naufragio  
sacudidos por las olas del amor y de la vida.  
Fuimos empujados en un viento desolado...  
Sombras de una sombra que tornaba del pasado.  
Fuimos la esperanza que no llega, que no alcanza,  
que no puede vislumbrar su tarde mansa.  
Fuimos el viajero que no implora, que no reza,  
que no llora, que se echó a morir.*

Seguramente, não se pode atribuir essa mudança de perspectiva apenas a um capricho pessoal do poeta. Desde 1930, os letristas de tango vinham sendo alvo de uma intensa campanha de moralização por parte das autoridades militares e eclesiásticas e também de intelectuais e jornalistas, que combatiam as referências à prostituição, ao álcool, às drogas, ao jogo, ao crime e ainda as expressões em *lunfardo* – a fala popular de Buenos Aires desenvolvida a partir dos códigos linguísticos empregados nos ambientes de marginalidade social. Reiterada pela ditadura militar de 1943, a censura à veiculação dessas letras pelo rádio tornava-se um considerável fator de pressão pela “elevação moral” dos modelos poéticos do tango e ajuda a explicar a nova perspectiva presente em tangos como os escritos por Manzi.<sup>26</sup>

Mas o fato é que mesmo antes de 1930, Manzi e assim também Discépolo já vinham desenhando novos modelos poéticos para o tango, que se apresentavam como alternativas às fórmulas mais comuns e de êxito

<sup>25</sup> Sobre a militância política de Manzi, ver 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, e *idem*, Manzi en el sótano de FORJA. In: ULLA, Noemí (org.). *Tango, poesía popular del yrigoyenismo al peronismo*. *Crisis*, Buenos Aires, ano 1, n. 7, nov. 1973.

<sup>26</sup> Sobre o tema ver FRAGA, Enrique. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina: 1933-1953*. Buenos Aires: Lajouane, 2006, VARDARO, Arcángel Pascual. *La censura radial del lunfardo: 1943-1949: con especial aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunken, 2007. Abordei o tema também em minha tese de doutorado. Ver PEREIRA, Avelino Romero, *op. cit.*, capítulos I e IV.

comercial seguro. Este movimento é observado por José Gobello, que fala em um processo de “deslupanarización del tango”, título de uma conferência publicada pela Academia Porteña del Lunfardo por ele presidida. Após considerar mudanças análogas já ocorridas na dança e na música, Gobello identifica, para as letras de tango, o ano-chave de 1926, quando foram escritos os versos de “Caminito”, por Peñalosa, “Viejo ciego”, por Manzi, e “¡Qué Vachaché!”, por Discépolo. Salientando a diferença temática e ética proposta nesses três tangos, Gobello termina seu breve estudo, supondo que “tal vez em 1926 la letra del tango haya comenzado a convertirse en un género literario”.<sup>27</sup>

Não há como negar, porém, que nos casos de Manzi e Discépolo razões de caráter político e social viessem se somar às de cunho literário. Ambos foram poetas cuja sensibilidade, forjada na proximidade com a militância anarquista, esteve mobilizada e comprometida com as dores sociais e a denúncia de desequilíbrios do mundo moderno. Em ambos, a nostalgia e a melancolia ultrapassam as desventuras amorosas, revestindo-se de rebeldia e indignação. Ao longo dos anos 30, enquanto consolida a presença no meio artístico de Buenos Aires, Manzi jamais abandona a denúncia da situação em que se encontrava o país, e que entendia como uma forma de dependência colonial. Sua militância cultural está casada à militância política: assim, a produção autoral de tango e de cinema pressupõem a defesa de uma cultura nacional e popular. Esta se desdobra na defesa dos direitos de autor – daí seu engajamento na SADAIC, sociedade arrecadadora de direitos – e a fundação de uma editora de partituras – Autores Unidos de la República Argentina.

A reivindicação de um radicalismo insurgente e nacionalista o leva também a buscar no passado modelos de ação política e modelos literários e musicais para suas criações. Refiro-me à recriação da milonga que tivera seu apogeu na virada do século e fora uma das bases para a invenção do tango, confundindo-se com ele nos primeiros tempos. Nos anos 30, em parceria com Piana e em alguns casos com Demare, Manzi compôs uma série de milongas que evocam a cidade daqueles tempos, como a primeira da série, de 1931, a “Milonga sentimental”, “milonga de evocación”, como diz a letra, e a “Milonga del 900”, de 1933, em que faz sua profissão de fé política e remete à figura histórica de Leandro Alem, identificado aos tempos da UCR insurgente. Atento ao revisionismo histórico, que releu a figura de Rosas como líder nacionalista e resgatou imagens de uma “Buenos Aires negra” de então, escreveu ainda milongas que tematizavam a presença dos afro-argentinos: “Carnavalera”, “Pena mulata”, “Negra María”, “Papá Baltazar”. Se o conjunto da ação política de Manzi o colocava ao lado dos trabalhadores e dos habitantes das províncias pobres do norte, como a Santiago del Estero onde nascera, e o levava a repensar o negro na história argentina, também não seria de se esperar que testemunhasse um esforço análogo pela dignificação da mulher?

Assim, se no plano coletivo os tangos de Manzi testemunham as reivindicações e as mudanças sociais que permitiriam a valorização do feminino, no plano das trajetórias individuais, nem sempre as mulheres parecem ter recebido a distinção esperada. Ao menos, é o que parecem atestar os encontros e desencontros entre o poeta e aquela sua intérprete ideal, tão bem captada nos versos que escreveu em “Malena”. Menos vigoroso que a idealização exaltada, o prometido amor condenado ao silêncio e à morte, para não se realizar na condição extraconjugal, termina por atestar

uma vez mais a fragilidade e a condição subalterna a que a mulher se vê relegada. “Todo ha muerto, ya lo sé”, diz o derradeiro verso de “Sur”, que, segundo a cantora, também fora inspirado na situação que não puderam viver. No plano político, o duplo silêncio a que foi submetida Nelly Omar testemunha uma caminhada ainda mais longa e difícil. Depois de calar os sentimentos, sua voz ainda seria silenciada pelos anos de “desperonización” que se seguiram a 1955. Como quem escrevesse o *leitmotiv* de sua trajetória, ao retomar a carreira nos anos 70, após tantos impedimentos, comporia com o violonista José Canet o tango “Amar y callar”, gravado em 1976. Longe de qualquer reivindicação ou valorização do feminino, nos versos de sua autoria, segue cantando a submissão da mulher ao homem amado: “Eternamente mi vida te debo, / eternamente mi vida te doy, [...] / Como las olas que besan las playas, / como la brisa que besa la flor, / siempre estaré donde quiera que vayas / para adorarte y calmar tu dolor”. Reiterando o título da canção, o silêncio resignado confirma a submissão: “En estas cosas de amor siempre puedo / llevar oculto el secreto entre dos. / Que nadie sepa si peno o no peno, / que nadie sepa el que sí o el que no”. Claro que, como em todas as outras letras citadas, há uma distância entre a narrativa ficcional e as experiências pessoais dos autores, mas esta ressalva não nos impede de perceber a intérprete como quem narrasse discretamente o drama vivido.

Ironicamente, a cantora que sobreviveu ao tempo e ao silêncio, conta-nos hoje sua vivência dessa história. E ainda encontra estímulo para, aos 100 anos de idade, queixar-se da solidão e declarar sonoramente: “me gustaría volver a enamorarme”.<sup>28</sup>



Artigo recebido em julho de 2013. Aprovado em setembro de 2013.



<sup>28</sup> A entrevista ao jornal *Clarín*, comemorativa de seu centésimo aniversário, está disponível em <[http://www.clarin.com/espectaculos/musica/Nelly-Omar-gustaria-volver-enamorarme\\_0\\_551344891.html](http://www.clarin.com/espectaculos/musica/Nelly-Omar-gustaria-volver-enamorarme_0_551344891.html)>. Acesso em 9 jun. 2012. Este artigo foi escrito em janeiro de 2013. A cantora viria a falecer em dezembro do mesmo ano.