



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

**COMPADRITO X MILONGUERA EM POÉTICAS DE AMOR E MORTE:
HERMENÊUTICA DO TRÁGICO NO TANGO-CANÇÃO (1917-1945)**

**CAMPINA GRANDE
2019**

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

**COMPADRITO X MILONGUERA EM POÉTICAS DE AMOR E MORTE:
HERMENÊUTICA DO TRÁGICO NO TANGO-CANÇÃO (1917-1945)**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura e Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva.

**CAMPINA GRANDE
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S725c Souza, Ayanne Larissa Almeida de.
Compadrito x Milonguera em poéticas de Amor e Morte:
[manuscrito] : Hermenêutica do Trágico no Tango-Canção
(1917-1945) / Ayanne Larissa Almeida de Souza. - 2019.
278 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Eli Brandão da Silva , Departamento
de Letras e Artes - CEDUC."
1. Hermenêutica. 2. Análise do Discurso. 3. Tango-
Canção. I. Título

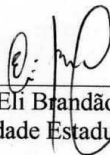
21. ed. CDD 410.01

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

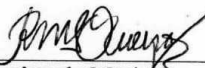
COMPADRITO X MILONGUERA EM POÉTICAS DE AMOR E MORTE:
HERMENÊUTICA DO TRÁGICO NO TANGO-CANÇÃO (1917-1945)

Aprovada em: 22/02/2019.

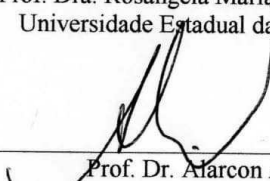
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Afarcon Agra do Ó
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

A esa ráfaga, el Tango, esa diablura, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Drº Eli Brandão da Silva, pelo companheirismo, paciência, pela grande intuição de ter me apresentado este tema, pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação e pela dedicação constante.

À minha mãe, Maria do Socorro Pereira de Almeida e à minha irmã Alice, o apoio de ambas sempre foi fundamental para a minha existência.

Aos meus filhos, Arthur e Olga, e ao meu marido, John, por estarem presentes em minha vida.

Aos professores da Pós-Graduação da UEPB, em especial ao professor Eli Brandão da Silva, pela orientação e companheirismo, assim como pela paciência diante da minha impulsividade e aos professores Antônio Carlos de Melo Magalhães, Rosângela Maria Soares de Queiroz, Diógenes André Vieira Maciel e Goretti Ribeiro, que contribuíram ao longo dos meses, por meio das disciplinas e debates, além de indicações de leituras, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Al patrimonio que sonrío, a Carlitos Gardel, “el Gardel nuestro de cada día”, “que cada día canta mejor”, àquele que é memorável, no qual os portenhos se identificam e se reconhecem como tal, o mito que singulariza aquilo diante do qual os portenhos experimentam sentimentos de pertencimento coletivo.

Al viejo Tango arrabalero, esa mezcla de risa y lamentos que se mete al corazón con su triste gemido, pues es hermano del malevaje...

A mi Buenos Aires querido, ciudad porteña de mi único querer... ¡hoy y siempre!

Aos funcionários da UEPB pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“El Tango es un pensamiento triste que se puede bailar.”

(Enrique Santos Discépolo)

“Yo diría que el tango no corresponde a un pensamiento, sino a algo más profundo, a una emoción.”

(Jorge Luis Borges)

RESUMO

A tragédia mostra-se como o âmbito que mais se aproxima dos sentimentos humanos dos nossos dias, pois em uma época de crises e quebra de valores, de renovação e revolução, há sempre a necessidade humana de se buscar o trágico. A partir do sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana, ainda que esta não seja trágica por si mesma, mas pode ser vivenciada de maneira trágica, podemos compreender o fenômeno trágico na modernidade e em que medida pode ser ele vivenciado dentro das narrativas do tango-canção (1917-1945). No presente trabalho, empreendemos um estudo sobre o tango-canção (1917-1945), perspectivando a figura do *compadrito* em poéticas do Trágico. No campo da literatura, a problemática em torno do trágico talvez tenha sido a instância que mais esforços demandou por uma definição ao longo dos séculos. Utilizando-nos de um viés hermenêutico-discursivo como tradução e compatibilização entre códigos a fim de revelar seus sentidos, propomos uma análise discursiva da voz do tango, o *compadrito*. Através do cancionário do tango, analisamos como o trágico existencial se apresenta e como estas poéticas do trágico são construídas nas narrativas do tango-canção. Observando o ideal de entonação do cancionário, acompanhando seu lugar de enunciação, seu código linguístico, seu *ethos*, analisamos o caráter e a corporalidade que legitimam o discurso do *compadrito*, compreendendo, a partir do cancionário do tango e das estruturas de sentimento de sua época, estas marcas que atravessam uma dada cultura em uma determinada época e espaço geográfico, para apreendermos esse cancionário, este modo de sentir, que não é uma presença plenamente acabada e estática, mas dinâmica e induzida pelo destinatário como fruto de sua interpretação. Os pensadores que nos servirão de alicerce teórico são Paul Ricoeur, como o aporte de uma hermenêutica de longa via; Dominique Maingueneau e José Luiz Fiorin, quanto às análises de discurso; Raymond Williams e Terry Eagleton no que diz respeito aos conceitos de estrutura de sentimento e ideias da tragédia e do trágico; Simone de Beauvoir e Georges Bataille para as análises do papel da mulher na sociedade; Sigmund Freud, Søren Kierkegaard e Julia Kristeva no que corresponde ao discurso melancólico; Albert Camus no que se refere ao suicídio, entre outros.

Palavras-chave: Hermenêutica. Análise do discurso. Literatura. Trágico. Tango-canção.

ABSTRACT

In the present work, we undertake a study on the tango-song (1917-1945), looking at the figure of the *compadrito* in poetics of the Tragic. In the literature field, the tragic is probably the instance that most required efforts to define throughout the centuries. It is known that there's not a supreme essence of tragedy, for as a concept and for this very historical reason, it will modify according to the time and society in which it's inserted, once the very literature forsakes standardized systematizations, being dangerous to built some concepts and categorize them as belonging to the tragic. From the tragic feeling, rooted to the human existential condition - even if it's not tragic by itself, but can be lived in a tragic way - we can understand the tragic phenomenon in modernity and how it can be experienced in the Tango music narrative (1917-1945). In the present work, we undertake a study on the tango-song (1917-1945), looking at the figure of the *compadrito* in poetics of the Tragic. In the literature field, the tragic is probably the instance that most required efforts to define throughout the centuries. Making use of an hermeneutic bias for translation and compatibilization among codes in order to reveal their meanings, it's proposed a discursive analysis of the Tango's *voice*, the *compadrito*. Through the *compadrito*, we seek to understand the existential tragic connected to the failure of love presents itself to the songbook's *ethos* and how these tragedy poetries are built in the Tango song's narrative. We'll analyze the character and corporality that legitimize the *compadrito*'s speech. It's sought to understand, through the Tango's songbook and the structure of feelings of its time, the marks that cross this culture in a particular time and geographic space in order to understand this songbook, this way of feeling that is not fully finished or static, but dynamic and induced by the receiver as result of its interpretation, in order to identify these particular characteristics of the Tango's *ethos* and to understand that such characters make mention to the foundations of the tragic speech into the social relations anesthetized by the Tango music as cultural phenomenon. The authors that will be used as theoretical foundation are Paul Ricoeur, as hermeneutic contribution; Dominique Maingueneau and José Luiz Fiorin, in what concerns the analysis of speech; Raymond Williams and Terry Eagleton, concerning the concepts of structure of feelings and ideas about tragic and tragedy; Simone de Beauvoir and Georges Bataille in what concerns the role of women in society; Sigmund Freud, Søren Kierkegaard e Julia Kristeva, corresponding to the melancholic speech; Albert Camus, about the suicide, among others.

Keywords: Hermeneutic. Speech Analysis. Literature. Tragic. Tango-song.

RESUMEN

La tragedia se muestra como el ámbito que más se acerca a los sentimientos humanos de nuestros días, pues en una época de crisis y ruptura de valores, de renovación y revolución, siempre hay la necesidad humana de buscar el trágico. A partir del sentimiento trágico, que está arraigado a la condición existencial humana, aunque ésta no sea trágica por sí misma, pero puede ser vivenciada de manera trágica, podemos comprender el fenómeno trágico en la modernidad y en qué medida puede ser vivido dentro de las narrativas del tango-canción (1917-1945). En el presente trabajo, hacemos un estudio sobre el tango canción (1917-1945), teniendo como perspectiva la figura del *compadrito* en poéticas del trágico. En el campo de la literatura, la problemática en torno al trágico tal vez haya sido la instancia que más esfuerzos demandó por una definición a lo largo de los siglos. El uso de un sesgo hermenéutico-discursivo como traducción y compatibilización entre códigos a fin de revelar sus sentidos, proponemos un análisis discursivo de la voz del tango, el *compadrito*. A través del *compadrito*, buscamos comprender cómo el trágico existencial se presenta a y cómo estas poéticas del trágico son construidas en las narrativas del tango-canción. Observando el ideal de entonación del cancionero, acompañando su lugar de enunciación, su código lingüístico, su *ethos*, analizamos el carácter y la corporalidad que legitiman el discurso del *compadrito*, comprendiendo, a partir del cancionero del tango y de las estructuras del sentir de su época, estas marcas que atraviesan una determinada cultura en una determinada época y espacio geográfico, para aprehender ese cancionero, este modo de sentir, que no es una presencia plenamente acabada y estática, pero dinámica e inducida por el destinatario como fruto de su interpretación. Los pensadores que nos servirán de base teórica son Paul Ricoeur, como aporte hermenéutico; Dominique Maingueneau y José Luiz Fiorin, en cuanto a los análisis del discurso; Raymond Williams y Terry Eagleton en lo que se refiere a los conceptos de estructura del sentir e ideas de la tragedia y del trágico; Simone de Beauvoir y Georges Bataille para los análisis del papel de la mujer en la sociedad; Sigmund Freud, Søren Kierkegaard y Julia Kristeva en lo que corresponde al discurso melancólico; Albert Camus en lo que se refiere al suicidio, entre otros.

Palabras claves: Hermeneutica. Análisis del discurso. Literatura. Trágico. Tango-canción.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Carátula de Tango – Metéle bomba al Primus, 1900	40
Figura 2 –	<i>Man in black suit</i> , por Fabián Pérez	97
Figura 3 –	<i>Man in black suit</i> , por Fabián Pérez	98
Figura 4 -	Carlos Gardel no filme “Cazadores de estrellas”, de 1935	100
Figura 5 –	Partes de um Compadrito	103
Figura 6 -	<i>Noches de Buenos Aires</i> , por Fabián Pérez	107

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	Tango – A Canção de Buenos Aires	20
1.1	Etimologia: Algumas Considerações	23
1.2	As origens do Tango - A canção de Buenos Aires?	31
1.3	Negros, italianos e uruguaios na história do Tango	45
1.4	Mi noche triste – O nascimento da poética tanguera	54
1.5	<i>La vida es también un Bandoneón</i> – O Tango ganha a sua alma	64
1.6	Lunfardo – O idioma do Tango	66
1.7	<i>La secta del cuchillo y del coraje – Compadres, compadritos y milongueras ...</i>	68
2	Por uma Hermenêutica do Trágico	82
2.1	O Tango como discurso constituinte	85
2.2	O <i>ethos</i> tanguero e o seu lugar social	87
2.3	Do discurso à voz.....	112
2.4	Da poética da Tragédia a uma ideia do Trágico.....	117
2.5	Do Trágico ao Melodramático	127
3	As estruturas do Trágico nas letras do Tango-Canção	138
3.1	O elemento feminino no Tango – Essa fonte de sofrimento	141
3.2	As faces trágicas do feminino – A <i>mulher fatal</i> e a mãe	162
3.3	A Tragédia no tango-canção – A nostalgia como aspecto trágico	170
3.4	<i>Rencor, mi viejo rencor</i> – O sentimento melancólico	192
3.5	O Tango e a Morte – Alcoolismo, Suicídio e Crime Passional	221
	Considerações Finais	249
	Referências Bibliográficas	256
	Anexos	262

INTRODUÇÃO

Como expressão artística dos marginalizados, configurando-se como linha de fuga, uma micro-molécula que se fez ouvir dentro de uma macro-estrutura de poder disciplinador, dando voz aos deserdados da sociedade e da existência, o tango emergiu dos lupanares rio-platenses, do submundo das cidades de Buenos Aires e Montevideo, configurando-se como um corpo sem órgão, para citar Deleuze (1996), em um embate direto com a máquina organizacional do Estado Nacional argentino e uruguaio em vias de autoafirmar-se.

Engendrado em uma mescla milagrosa de *gauchos* desterrados e imigrantes miseráveis, o tango transformou-se no gênero estético através do qual as relações sociais deste mosaico cultural conflitante foram evidenciadas e formalizadas, sendo também formantes de um novo modo de sentir, de uma nova autorreferencialidade do indivíduo, de uma nova estrutura de sentimento que marcou uma época e que dialogou com as convenções estéticas estabelecidas, encontrando a sua máxima expressão na exaltação do fracasso, na trivialidade cotidiana, no tédio existencial, na vida residual, na banalidade da morte.

Ainda que na cultura argentina exista a convenção de se dançar tango com melodias sem a presença das letras, tal como salienta Gumbrecht (2010), embora esta ausência não negue a qualidade poética das mesmas e o verdadeiro orgulho nacional que provocam, a poética tanguera veio à tona como uma complexa semântica de melancolia trágica. Apenas uma aproximação com o tango enquanto fenômeno artístico, que possui perspectivas sociológicas, antropológicas, filosóficas, psicológicas, linguísticas, etc., poderá possibilitar um eixo de reflexão que não desemboque em uma visão unidimensional de nosso objeto de estudo. O tango por si só é fruto de uma complexidade híbrida, por isso mesmo propomos para esta análise um recorte temático e temporal, ressaltando que, dentro do viés hermenêutico, revelar um sentido é sempre ocultar outros, pois os sentidos são sempre paradoxos e não fronteiras.

No campo da literatura, a problemática em torno do trágico talvez tenha sido uma das questões que mais esforços demandou por uma definição ao longo dos séculos. A própria palavra tragédia pode designar uma obra de arte, um evento da vida real ou uma visão de mundo/estrutura de sentimento, uma vez que uma denominação não esgota o poder ou a função da fala. Se o discurso, hoje em dia, aparece como uma problemática é devido ao fato de que se tende a salientar a língua enquanto estrutura e nunca enquanto uso. Desde Aristóteles, a tragédia mostra-se como o campo que mais se aproxima dos sentimentos humanos dos nossos dias, pois em uma época de crises e quebra de valores, de renovação e

revolução, há sempre a necessidade humana de se buscar o trágico. Segundo Raymond Williams (2002), nos últimos cento e cinquenta anos fez-se um esforço imenso por tentar sintetizar o que viria a ser o trágico a fim de que esta essência única fosse transmitida como absoluta. Entretanto, sabemos que não há uma essência suprema, pois o trágico, como conceito e por isso mesmo histórico, irá se modificar de acordo com a época e com a sociedade na qual aporte, isso porque as próprias produções literárias renegam sistematizações padronizadas e é perigoso tecer determinadas características e especificá-las como sendo próprias do trágico.

A partir da noção ou ideia do sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana, ainda que esta não seja trágica por si mesma, mas pode ser vivenciada de maneira trágica, podemos compreender o fenômeno trágico na modernidade e em que medida pode ser ele vivenciado dentro das narrativas do tango rio-platense através da voz do tango, o *compadrito*, o eu-lírico masculino que *diz*. Um discurso é sempre intencional, intentado por alguém, ainda que o código linguístico seja anônimo. O *compadrito* não só diz, mas possui um tom específico para dizê-lo, uma vez que uma palavra por si só não pode ser considerada verdadeira ou falsa, apenas dentro de uma combinação de palavras consegue significar alguma coisa: o discurso, uma vez que significar é o que o falante quer dizer e que necessita de dois signos básicos: um nome e um verbo. Buscaremos, pois, compreender o *compadrito* a partir de poéticas do trágico no tango-canção (1917-1945), por meio de uma hermenêutica da discursividade. A hermenêutica é a interpretação como compreensão e a compreensão, por sua vez, é o desvelamento de sentidos plausíveis inscritos na pluridiscursividade do texto a partir de uma determinada perspectiva.

Consoante este viés, observaremos o ideal de entonação do cancionero¹, acompanhando seu lugar de enunciação, seu código linguístico, seu *ethos*; analisaremos o caráter e a corporalidade do *compadrito*, que é o conjunto dos traços psicológicos e corporais, tais como o tom empregado, as expressões utilizadas, assim como a indumentária, o comportamento, o estereótipo que o interlocutor atribui à imagem do *compadrito*. A partir destes elementos interdiscursivos, pretendemos investigar como o elemento feminino, emergindo como elemento trágico, é esteticamente apreendido no discurso do cancionero, repensando os lugares e os papéis nos quais a *milonguera* é colocada através do discurso masculino e, através desta análise, compreender como a tragicidade é construída nas

¹ O termo, embora de uso comum no sentido de coleção de canções; conjunto de antigas poesias líricas galego-portuguesas e provençais, será por nós aqui utilizado para nos referirmos ao *compadrito*, figura suburbana arquetipal da cidade autônoma de Buenos Aires e principal voz masculina do tango-canção, cujo discurso será objeto de nossa análise.

narrativas do tango-canção, observando traços do sentir do *compadrito* em relação ao novo papel da mulher na sociedade e em como este afeta esteticamente o gênero do tango a ponto de tornar-se uma forma geral dentro desta forma mais abrangente, pontuando estes modos de sentir tais como a nostalgia, a melancolia, o alcoolismo, o suicídio e o crime passional. Vale salientar que o tema do amor ou, mais especificamente, do fracasso amoroso e da mulher fatal não se constituem enquanto temas propriamente ditos dentro do tango, mas antes como uma configuração discursiva que engloba transformações narrativas, diversos percursos temáticos e distintos percursos figurativos. Portanto, o que buscamos dentro da fala do *compadrito* é como a configuração discursiva de seu objeto, a *mulher*, e o núcleo sêmico dessa configuração, *a mulher que trai e abandona ao homem*, aparece com suas variantes narrativas, temáticas e figurativas; qual é a peculiaridade da fala do *compadrito* para que possamos considerar como uma variante que se aglutina ao núcleo discursivo invariante, no caso a mulher, configurando este elemento como o trágico existencial deste cancionero.

Buscamos compreender, a partir do cancionero do tango e das estruturas de sentimento de sua época, estas marcas que atravessam uma dada cultura, no caso a Argentina, em uma determinada época e espaço geográfico, para apreendermos esse cancionero, que não é uma presença plenamente acabada e estática, mas dinâmica e induzida pelo destinatário como fruto de sua interpretação, a fim de identificarmos essas características específicas do *ethos* tanguero e entendermos que tais caracteres específicos fazem menção aos fundamentos do discurso trágico do tango. Como afirma Fiorin (2013), haja vista que um texto é uma obra aberta e admite mais de uma interpretação, não aceita, porém, qualquer interpretação, pois as leituras que o texto aceita já estão nele inscritas como possibilidades e o texto demonstra esta polissemia. Portanto, interpretarmos determinados elementos no tango-canção como trágicos não é uma leitura feita a partir do arbítrio do intérprete, mas das virtualidades significativas presentes nas letras.

A partir disso, salientando a interculturalidade como conceito de inclusão e estabelecendo uma transdisciplinaridade como cruzamentos de áreas que não possuem aqui o intuito de se sobrepor uma sobre a outra, pretendemos analisar os aspectos trágicos imbricados em uma estrutura do sentir de uma determinada época, o recorte histórico por nós escolhido, que vai de 1917 a 1945, uma vez que este conjunto de convenções e instituições que determinam o modo de sentir trágico desta época está formalizado no e pelo sub-gênero do tango-canção. Esta forma dentro da forma geral do tango surge com data marcada, em 1917, com *Mi noche triste*, cuja poética, melodia e interpretação ditaram um novo modelo de se escrever, compor e cantar tangos, tornando-se por sua vez uma forma geral dentro de uma

forma geral mais abrangente, o próprio tango argentino, e cuja forma se generificou na expressão estética do tango-canção, fenômeno este que permeia as décadas de 1920 e 1930 e termina por volta de 1945, quando forças sócio-culturais revolucionárias fazem surgir um novo modo de sentir que entrará em contradição com a convenção estética estabelecida e marcou um ponto de inflexão na história do tango, tal como o sub-gênero do tango-canção, por sua vez, havia promovido na década de 1910, em uma contínua dialética cultural cuja dimensão da arte permite que possamos visualizar e compreender. O tango-canção estabeleceu as normas de composição e interpretação dos tangos a partir daquele momento, ditando as regras estético-formais que traduziram o modo de sentir de uma época específica até meados de 1945.

Dentro do conjunto de obras poéticas do sub-gênero do tango-canção, fenômeno estético que dominou o mundo do tango entre os anos de 1917 e 1945, pretendemos ressaltar e analisar as convenções de uma ideia do trágico existencial dentro da temática do fracasso amoroso que permeou o período por nós estabelecido como sendo as fronteiras de nossa análise. O tango-canção foi o responsável por evidenciar esteticamente os fatores que distinguimos como trágicos por tornarem-se, à época, uma condição geral que perpassou todos os compositores de tangos neste período, tais como a nostalgia, a melancolia, a decadência física e moral, a autodestruição, o alcoolismo, o suicídio e o crime passionais e que foram possíveis mediante mudanças nos papéis sociais das mulheres dentro da sociedade e nas relações destas com os homens. Diante disto, o próprio *compadrito*, o cancionero do tango, sofrerá uma alteração de caráter, deixando de ser uma figura triunfante para transformar-se no amante fracassado, traído e abandonado.

Nosso trabalho encontra-se dividido em três capítulos: no primeiro capítulo apresentamos a trajetória histórico-social do tango, desde as suas primeiras efervescências por volta de 1870, até tornar-se o ritmo mais executado do mundo nas décadas de 30, 40 e 50. Salientamos a importância dos imigrantes europeus e dos *gauchos* dos pampas argentinos, as duas figuras que desembocarão no *ethos* do *compadrito*. Apresentamos as relações e os problemas sociais dentre os quais emergiu o tango e suas figuras arquetípicas. A arte mostra as relações sociais evidentes, portanto, no que diz respeito ao tango, devemos nos perguntar quais fenômenos sociais estão se tornando evidentes através deste fenômeno específico estetizado através do sub-gênero do tango-canção. Não se pode separar as relações sociais evidentes das práticas artísticas. Deste modo, os pressupostos fundamentais do tango enquanto literatura, música e espetáculo cênico estão diretamente unidos às questões socioculturais históricas que permitiram que estas mesmas práticas sociais se formalizassem

esteticamente em uma ação artística que enquadraríamos dentro do gênero trágico do melodrama.

No segundo capítulo, dissertamos sobre a etimologia da palavra tango, problematizando como este fenômeno cultural, que traz sobre si uma dupla carga de mistério, sua denominação e sua origem, passou a ser conhecido popularmente por *tango*. Analisamos o *ethos* do cancionero do tango, salientando seu lugar *paratópico* de fala e apresentando a figura da mulher fatal como a *embreagem paratópica* deste cancionero, entendida como a fonte do sofrimento e a culpada pela ruína do sistema patriarcal. Empreendemos uma discussão teórica sobre o conceito de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, salientando a impossibilidade de se desvincular o individual do social e vice e versa, apontando que a tragédia e o trágico são convenções e estruturas institucionais de um determinado espaço-tempo e, como tal, em constante processo de transformação. A partir deste pensamento, de uma sociologia da cultura, apontamos a nostalgia, a melancolia, a degradação física e moral das figuras do tango, homem e mulher, a autodestruição e o feminicídio como pontos trágicos dentro do discurso do tango, uma vez sendo estes pontos uma condição geral das relações sociais do espaço-tempo do qual emergiu o tango enquanto fenômeno sociocultural.

No terceiro capítulo, apresentamos os traços trágicos/melodramáticos, dentro da temática do fracasso amoroso, quais sejam a nostalgia, a melancolia, a degradação humana, o alcoolismo, o suicídio e o assassinato. A associação entre amor e destruição dentro do tango, uma associação profunda, tornara-se universal em todas as letras dos tangos. A tristeza transformara-se no sentimento inerente ao tango que, no dizer de Gobello (1999), não foi feito para cantar o que se tem ou o que se conquista, mas o que se perdeu, o que foi embora. Analisamos, em um primeiro momento, a maneira pela qual o elemento feminino aparece, como a mulher é vista através do discurso do tanguero; em um segundo momento, ressaltamos a dicotomia dos dois papéis assumidos pela mulher no tango e na sociedade, a mãe e a puta, extremos que são fonte de pesar para o cancionero; para, em seguida, interpretarmos como aparece a nostalgia e a melancolia; como se configura a degradação física e moral do compadrito e de sua antagonista, a milonguera; a autodestruição masculina e o crime passional que vitima a mulher.

Nosso trabalho não se propõe, portanto, a uma análise interdisciplinar, que reforça a soberania de uma área disciplinar sobre a outra, como podemos salientar em trabalhos recentes, aqui no Brasil, sobre o tango, que terminam por secundarizar o fenômeno artístico enquanto música, poética e performance para ressaltar conceitos sociológicos, etnográficos ou

mesmo filosóficos, utilizando o tango como mero cenário, uma superfície passiva a ser interpretada por um aparato conceitual. Em vista disso, verificamos a necessidade de deixar o tango falar por si só, deixar que a sua presença impacte-nos como uma materialidade que de fato é, ainda que a presença não anule a produção de sentido, pois é impossível não interpretar uma obra de arte.

Entendemos o tango como um fenômeno estético e, como tal, traz junto às possíveis interpretações que pode suscitar uma perturbação sensorial que é próprio daquilo que a arte possui de mais específico: a capacidade de afetar a sensibilidade humana. Diante disso, acreditamos contribuir para uma melhor compreensão do tango através de uma análise hermenêutico-discursiva, investigando a discursividade do *compadrito*, esta voz marginal que serpenteia pelos *arrabales* e que desde o seu lugar limítrofe quebra a rostidade do periférico, do excluído, da marginalidade, do *arrabalero*, do *orrillero*, para tomar, sem aviso prévio, a sociedade portenha do centro, incluída, da moral e dos bons costumes.

A partir de um aporte hermenêutico, interpretaremos o discurso do *compadrito*, atendo-se à poética, às letras dos tangos entre 1917 e 1945, analisando seu lugar de fala, seu modo de dizer, seu próprio dizer, o *ethos* que constitui a legitimação de seu discurso, ressaltando o modo de sentir de uma época, a condição existencial humana daquele período e naquela sociedade, a condição social e existencial da mulher, o elemento central da tragédia do cancionista, fonte de perpétuo sofrimento e que, em seu silêncio, também fala através do discurso do outro. Pretendemos demonstrar como todos estes elementos que conformam uma estrutura do sentir de uma época se formalizaram através do tango-canção em poéticas de amor e morte, uma vez que, no tango-canção, a morte é a consequência de uma cadeia de passionaliades.

Visamos investigar o tango por meio de uma hermenêutica interdiscursiva. Nessa perspectiva, pretendemos analisar o fenômeno cultural em sua dimensão existencial e não somente social e étnica, uma dimensão trágica como condição do indivíduo humano, condição esta diferente para cada época, a dimensão existencial como representação do social e do estético, uma vez que a arte é uma complexa tessitura de eventos, ações, interações, reações e contingências que constituem o tango como materialidade e, por isso mesmo, como um fenômeno que, antes de qualquer sentido proposto, impacta sobre os nossos sentidos.

O contato com o tango enquanto expressão social e artística permitiu uma maior compreensão desta arte enquanto fenômeno artístico, mas também social, político e econômico. Além disso, a vivência dentro do mundo do tango, uma das justificativas que corroboram a pesquisa sobre este aspecto cultural da sociedade argentina, também

possibilitou um melhor acesso às fontes, fator este que possibilitou que o trabalho pudesse se concluir antes do tempo previsto.

A necessidade de dar continuidade e contribuir com as pesquisas e análises sobre o tango enquanto fenômeno sociocultural pode também ser salientada como motivação acadêmica para a continuidade da pesquisa dentro do âmbito científico. Uma vez que acreditamos que a arte não pode ser separada de seu contexto e que este, por sua vez, formaliza-se esteticamente pelas expressões artísticas, a Argentina pode ser entendida, dentro dos muitos aspectos possíveis, por meio do tango, sua máxima expressão identitária e sua principal representação no mundo. O momento no qual emerge o tango enquanto forma estética das relações sociais evidentes foi um instante de crise e quebra de valores, caracterizando a emergência do sentimento trágico e a vivência trágica da existência, um sentir trágico que diz respeitava àquela sociedade naquela época.

Assim sendo, o estudo do tango dentro de um viés hermenêutico, através do discurso de seu protagonista, a figura marginal do *compadrito*, mostra-se como um campo fértil e um cenário ideal para que possamos explorar as variações do trágico por seus complexos avatares históricos, sociais, políticos, culturais, simbólicos, existenciais, uma vez que a poesia além de um texto é também um discurso e não possui autonomia no que diz respeito à sua enunciação e recepção e esta enunciação implica sujeitos e estes sujeitos, por sua vez, inscrevem-se no fenômeno para deixar-se afetar, tornando-se co-autores ou leitores dependendo dos sentidos.

1. TANGO – A CANÇÃO DE BUENOS AIRES

Una danza ritual nació esa noche
del infinito duelo
del hombre y su destino;
dolor, angustia, rebeldía, ensueño.
Alguien la llamó tango
no se sabe porqué ni en qué momento.
Acaso fuera Dios quien lo dispuso
en esa latitud y en aquel tiempo.
("Fundación mítica del Tango", Ricardo Ostuni)

Satânico. Diabólico. Obsceno. Sensual. Estas foram algumas das denominações que recebeu o tango ao chegar à Europa, no início do século XX, tomando de assalto a capital francesa e invadindo a *Belle Époque* parisiense com seus *cortes*² e *quebradas*³, recebendo juízos nada amigáveis por parte de bispos franceses que viam na dança sul-americana uma verdadeira ameaça à moral e aos bons costumes cristãos.

Por essa época, o tango dominava os salões de baile de Paris, a então capital das artes e da cultura, uma verdadeira cosmópolis em uma vertiginosa transmutação modernizante de cunho social, industrial, econômico, cultural, artístico, que lhe conferiria o valor de ser o centro hegemônico do que se poderia entender por arte, cultura, moda e o sentimento do moderno. Um período que perdurou de 1871, com o fim da guerra franco-prussiana, até 1914, com a explosão da Grande Guerra, o primeiro e aniquilador confronto do século XX que contrapôs os principais impérios europeus e seria o responsável por seus desaparecimentos e por dar à Europa uma nova configuração geográfica e política.

Em 1912, o barão Antônio de Marchi organizou uma exibição no *Palais de Glace* destinada à burguesia portenha a fim de apresentar a dança que causava alvoroço em Paris e contra a qual os bispos franceses teciam injúrias. Nessa época, de acordo com Palacios (2009), os arcebispos de Paris, Cambrai e Sens, assim como o bispo de Poitiers, levantaram uma verdadeira bandeira de guerra contra o famigerado ritmo “pecaminoso”, solicitando à Santa Congregação da Disciplina e dos Sacramentos que pusesse o caso sob julgamento e consentisse na sua total proibição. Dizia-se, a boca pequena, que o tango possuía uma grande languidez e que, por isso mesmo, havia sido proibido pelo Papa Pio X. Em outras palavras, o tango estava ameaçado de sofrer um embargo da própria cúpula da Igreja Católica.

A embaixada argentina, na cidade de Roma, Itália, decidiu fazer, então, uma

² Figura coreográfica do Tango. Consiste em fazer uma pausa no movimento e permanecer parado em uma posição cênica.

³ Figura coreográfica do Tango e da Milonga. Consiste em fazer uma pausa flexionando as pernas e a cintura.

apresentação diante do Papa, em uma tentativa, nas palavras de Palacios (2009), de demonstrar que “a dança de forma alguma ameaçava os bons costumes cristãos”. Em fevereiro de 1913, o sumo pontífice da Igreja Católica dispôs-se a julgar os “eventuais perigos do tango”. O Papa, entretanto, fora enganado, pois o casal responsável por defender o ritmo amenizou os passos, procedendo a uma versão tranquila do baile, inofensiva e quase ingênua, dentro dos padrões morais católicos.

Pio X deu o aval para que o tango continuasse a ser dançado, achando a apresentação, inclusive, pouco atraente e nada divertida. Entretanto, a “má-fama” do tango persistiu sobre algumas camadas da sociedade europeia. Em 1924, novamente o ritmo foi levado ao banco dos réus, dessa vez pelo Papa Pio XI, que pretendeu “analisar pessoalmente aquilo que Pio X tinha autorizado” (PALACIOS, 2009). Nesta ocasião, a dança foi apresentada novamente em uma versão amenizada. Fora escolhido um tango raro, de Francisco Canaro, com nome religioso, *Ave Maria*. Para finalizar a apresentação, o bailarino argentino, Casimiro Aín, terminou com uma figura cênica que reverenciava, em uma posição genuflexória, o Santo Padre. Segundo Palacios (2009), este deixou o salão em silêncio e “nunca mais o tango teve que passar pelo crivo da Santa Sé”.

Podemos perceber, através disto, o quanto o surgimento do tango causou inquietação, na Argentina e na Europa e em como a aceitação deste pela alta sociedade portenha só veio a acontecer após Paris abrir os braços para o mesmo, recebendo-o em seus salões e sendo dançado pela burguesia francesa. Entretanto, mesmo tendo sido legitimado em Paris, a burguesia portenha não conseguiu digerir a vulgaridade das letras e o comportamento obsceno dos arquétipos presentes naquele mundo.

De qualquer modo, a absolvição papal e o aval francês deram início à era de ouro do tango argentino, entre 1920 e 1960 e permitiu que nomes como Carlos Gardel emergisse e encantasse o mundo com sua voz e sua figura, através do rádio e do engenhoso cinema, símbolo de uma era imagética e nauseada pela velocidade com que tudo acontecia. A influência do tango no mundo, nesta época, foi tão forte que nos campos de concentração nazistas tocava-se tango para que os prisioneiros fossem executados nos fornos crematórios ou nas câmaras de gás. Era o ritmo adorado pelos principais líderes do Nazismo. De acordo com o depoimento do engenheiro judeu polonês Leon Welickzer Wells, sobrevivente do Holocausto, no livro *O caminho de Janowska*, era comum escutar estas melodias tristes e nostálgicas. Segundo Kalleo Caura (2012), “Tango da Morte” era como eram conhecidos os tangos que se escutavam durante os fuzilamentos e enforcamentos e antes dos prisioneiros entrarem nas câmaras de gás em locais como Auschwitz, Terezin, Dachau e Buchenwald.

Leon Welickzer assim se expressa:

A música começa a soar do outro lado do portão. Sim, temos uma orquestra de 16 homens, todos prisioneiros. Essa orquestra, que conta com algumas personalidades do mundo da música, sempre toca quando vamos e voltamos do trabalho ou quando os alemães recolhem um grupo que será executado. Sabemos que um dia, para muitos de nós, senão para todos, a orquestra também tocará “o tango da morte”. (apud KALLEO COURA, 2012).

O tango como música e dança nasceu nos arredores de Buenos Aires e Montevideo ao mesmo tempo em que se construía as identidades destes povos, deste aspecto podemos perceber a aproximação com a corrente romântica na literatura, que também constituiu uma época de formação identitária nas nações pelas quais viajou. É a expressão de experiências urbanas de duas cidades que se transformavam mediante as influências das metrópoles europeias. O sentimento do moderno e as vivências tornaram-se o produto cultural de uma amálgama das camadas sociais menos favorecidas e socialmente excluídas da bacia do Prata.

Essa representatividade, da união entre o indivíduo e sua expressão, foi fomentada e enriquecida para resistir à parte dominante da sociedade e, por esta razão, Pablo Palant sustenta que o tango “es la pasión musical de la mitad del país y el desprecio de la otra” (apud FERRER, 1999, p.26). O tango como fenômeno cultural popular serviu como ferramenta de resistência aos ventos culturais europeus que dominavam a burguesia portenha no século XIX e primeira metade do século XX e que ingressavam ao país através das classes mais altas. O seu desenvolvimento marginal, como nos aponta Ferrer (1999), encerra uma denúncia social de uma elevação das classes desfavorecidas através da arte, não mais através de uma caprichosa circunstância espiritual, mas da necessidade férrea e voluntariosa por fazer-se ouvir:

Sería redundante, pero es necesario insistir sobre el valor de este hecho: al hombre urgido por complicaciones de subsistencia, por ejemplo, acuciado por su marginalidad social o por su angustiante desarraigo, no puede pedirle que piense en el arte como un hecho externo a sí mismo. Que haga de la creación un acto de su voluntad. El arte será para él todo lo contrario: un arma utilísima, un panfleto en el cual denunciará todas sus urgencias. El arte será para él una prolongación de sí mismo. Imposible de concebir como ajeno objeto. (FERRER, 1999, p.36)

Em 1880, após o fim das guerras civis e a transformação da cidade autônoma de Buenos Aires em capital da República, o país estabilizou-se após décadas de turbulência política, econômica e social. Esses tempos de ascensão no cenário internacional coincidiram com a ideia de uma pátria ampliada, com as famílias mais abastadas conquistando novas terras para expandirem suas produções. As estradas de ferro espalhavam-se pelo país e tornou a Argentina o líder da malha ferroviária na América Latina. Foi nessa época que surgiu na França a expressão *riche comme un argentine* (rico como um argentino) (PALACIOS, 2012,

p.42), devido ao esbanjamento econômico dos argentinos na Europa, assim como também apareceu o dito popular argentino *tirar manteca al techo* (jogar manteiga no teto), com a mesma significação da expressão francesa e fazendo alusão ao divertimento dos filhos das famílias ricas que atiravam pedaços de manteiga no teto apenas por brincadeira. A fama de potência continental era tanta que Palacios (2012, p.43) nos dá a seguinte informação:

O fascínio argentino por Paris levava à capital francesa desde latifundiários que compravam palacetes nas áreas mais elegantes da cidade, até estudantes de belas-artes que moravam em fedorentos pensionatos. Em 1920 [...] moravam 30 mil argentinos em Paris. E não se tratava de turistas, pois eram residentes fixos. Vários dos aristocratas argentinos gastavam sem parar em Paris, longe de suas fazendas, que eram administradas pelos capatazes. Na década de 1920, diversos destes milionários receberam cartas avisando que estavam arruinados e que deveriam voltar ao país. [...] Na época, o país representava 50% do PIB latino-americano; Buenos Aires – cujas ruas eram decoradas com estátuas importadas da França (além de todo o material usado para construir edifícios inteiros, tijolo por tijolo) – era chamada de “a Paris da América do Sul” e o próprio país era considerado um “pedaço da Europa” incrustado na América do Sul.

Foi justamente a admiração pela França que possibilitou que o tango ganhasse ares de importância por parte da alta sociedade argentina após este ser venerado em Paris. Muitos tangólogos costumam colocar os inícios do tango entre os negros que havia na Argentina pelos finais do século XIX, embora a influência italiana o tenha deixado praticamente sem resquícios africanos. Entretanto, sobre as origens do tango muitas são as interpretações, imensas as discordâncias e poucas as luzes que chegaram a ser lançadas nos muitos *callejones*⁴ que ainda faltam por serem destrinchados.

A própria etimologia do nome encerra variadas divergências entre pesquisadores. Contudo, há alguns pontos de confluência entre as muitas opiniões oferecidas pelos entendidos. Através da própria investigação da origem do termo, que encerra em si o baile performático, a poesia, a melodia e os arquétipos, é possível traçar, ainda que de forma não totalmente clara, o possível, ou possíveis, primórdios do tango como expressão rio-platense, uma vez que, como afirma Ferrer (1999), o tango seria o mais importante feito artístico da área cultural rio-platense, funcionando como um estímulo daquelas realidades.

1.1. ETIMOLOGIA – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Borges (1974) dizia que, apesar das divergências sobre a procedência do tango, há um fato essencial: a origem do tango está nos lupanares. Leopoldo Lugones, inclusive, definiria o tango como sendo um “*reptil de lupanar*” (apud BORGES, 1974, p.160). Mas, por que este

⁴ Ruas estreitas que transcorrem entre edifícios altos.

fenômeno cultural, que traz sobre si uma dupla carga de mistério, sua denominação e sua origem, passou a ser conhecido popularmente por *tango*? É, sem sombra de dúvida, uma palavra que causou muitos desacertos.

As opiniões sobre a etimologia da palavra *tango* são muitas e concorrentes, embora algumas interpretações possam ser consideradas unânimes entre os pesquisadores. Entre elas, a origem africana do termo é quase um eco uníssono, embora existam versões que colocam as origens da expressão em outros âmbitos, distanciado de uma possível herança africana. Em uma sociedade culturalmente europeizada, ocultar qualquer tipo de contato com a África era crucial. Negar a existência e a importância dos negros na história do tango respondia às necessidades sociais da alta burguesia argentina e, principalmente, portenha.

Os negros foram colocados às margens da sociedade argentina e como salienta Boggiano (2011, p.31), essa invisibilidade dos africanos nutria “um estereótipo nacional de raça branca e cultura européia”. As etnias consideradas vergonhosas, como salienta a autora, eram proscritas e exiladas para os *bajofondos*⁵ bonaerenses. Foi justamente aí, nessas zonas fronteiriças, os *arrabales*⁶, que o tango nasceria. Não era atrativo para a República Argentina, que buscava sua autonomia e sua potencialidade política e econômica no continente, durante a ascensão de Julio Argentino Roca à presidência do país, ser vinculada a um povo considerado pelas teorias eurocentristas como inferior. Mas poderíamos *realmente* falar de um tango negro? Lauro Ayestarán (apud SÁBATO, 1963, p.37), não compartilha desta opinião e diz que:

Un hecho cultural puede tener continente y contenido de diferente origen: caso claro del “mondongo”, cuyo nombre de evidente origen africano contiene un compuesto culinario que no lo es. De la misma manera el argumento puede usarse para quienes se afirman en la voz “tango” para demostrar el punto de partida de la música que se presenta...

A origem africana da palavra *tango* diz respeito a que este termo era utilizado para se referir a lugares fechados, quartos pobres, espaços diminutos nos quais só se podia ter acesso mediante uma cláusula de admissão. Segundo Manuel Hidalgo Huerta (2000), *tango* também fazia referência aos locais utilizados para a venda de escravos e, analogamente, assim se denominavam as sociedades dos escravos libertos. De acordo com Rossi (apud SÁBATO, 1963, p.37), a denominação de *tango de los negros* equivalia aos bailes nos quais se dançavam ritmos de origem africana em lugares determinados. Por isso, quando os negros se reuniam para dançar, costumavam dizer “a tocá tangó”.

⁵ Mundo de gente pobre e delinquente.

⁶ Bairros periféricos nos quais se começou a cantar e dançar tango.

Héctor Benedetti, especialista da música popular argentina, especialmente o tango, afirma que atas e documentos antigos, alguns datando de finais do século XVIII, informa sobre uma suposta “casa y sitio de tango” (2015, p.17). Em outro documento, atesta o mesmo termo nas atas do Cabildo de Montevideo, nas quais se fala de “los tangos de los negros” (2015, p.17). Vê-se, portanto, a impossibilidade de se desvincular a participação do componente africano nas origens do Tango, ao menos no que diz respeito ao termo etimológico. Segundo Sábato (1963), há quem derive a palavra *tango* de *tang*, termo de origem africano cujo dialeto ainda não foi identificado e seria traduzido por *tocar* no sentido de aproximar-se.

Esta palavra, segundo Benedetti (2015), era comum entre os escravos africanos que haviam sido trazidos para a região do Rio da Prata. Podia referir-se aos lugares de práticas religiosas, um espaço proibido para o homem branco e também para o negro não iniciado. Um lugar ritualístico e sacralizado. Mas o étimo também pode se encontrar nas batidas dos tambores destas mesmas festas africanas. Contudo, há evidências de que a palavra *tango* designasse realmente um lugar de encontros.

De acordo com Benedetti (2015, p.18), citando o geógrafo Esteban Pichardo, diz que este, em 1836, anotou em uma espécie de dicionário de expressões cubanas a afirmação de que tango seria “una reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores o atabales”. Em alguns dialetos africanos, como em Níger, encontram-se palavras como *tamgu* e *tuñgu*, que aludem ao ato de dançar. Esta versão também confirmaria a variante que alude ao som dos tambores como possível gênese do termo. Leonilda Roncetti de Panti e T. De Lara (1961) supõe que o vocábulo faria referência às batidas produzidas pelos tambores. Em Buenos Aires, se denominou *tango* as casas dos subúrbios nas quais os negros encontravam-se para festejar.

Na África, os negros reuniam-se nos *tangos* com fins religiosos. Uma vertente histórica vincula o aparecimento do termo ao orixá *Xango*, *Shango* ou *Sango*, o orixá do trovão, dos raios, das descargas elétricas e do fogo, além de presidir a justiça. Quando chegaram à América do Sul, trazidos como escravos, mantiveram o termo para denominar os espaços nos quais se reuniam. Por extensão, a sentença que assim nomeava aos lugares utilizados para as festas passou também a denominar o ritmo ali bailado, não significando que o ritmo supostamente bailado nestes *tangos* fosse o *tango* que surgiria posteriormente.

A segunda versão sobre as origens etimológicas do termo *tango* vinculam o mesmo a uma herança europeia. É conhecido que na Espanha a palavra já circulava. Existia, inclusive, o *tango andaluz*, uma das facetas do flamenco, ritmo representativo da Espanha. Possui

diversas modalidades e costuma ter uma cadência alegre e animada e é uma das grandes influências do tango argentino enquanto dança e música. Nesta acepção, a palavra *tango* teria sido integrada através do dialeto afro-português e teria se originado do verbo espanhol *tanger* que, por sua vez, deriva do latim *tangere*. *Tango* seria, portanto, a primeira pessoa do presente do indicativo do referido verbo. *Tanger* é um equivalente pretérito do verbo espanhol *tañer*, cujo significado, de acordo com Roncetti de Pranti, De Lara e Leonilda (1961, p.8) é justamente “tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, o tamborilear con los dedos sobre algo”. De ambas as versões, pode-se notar a presença análoga de sons produzidos por um instrumento de percussão. Sobre isso, Daniel Vidart (apud SÁBATO, 1963, p.38) assim diz:

Tango derivaría así de *tangir*, que en el español antiguo equivale a *tañer*, a tocar un instrumento. Pero sin remontarnos al español arcaico y de éste al latín *tangere* (tocar), hallamos en la actualidad que la palabra tango designa a un juego peninsular. El tango y la tanga denominan indistintamente a la pieza de madera sobre la cual se depositan las apuestas para el juego de chito, una variedad de la taba, actividad lúdica practicada tanto por los griegos clásicos como por los graderíos rioplatenses. A su vez, en Andalucía, el tanguillo es una peonza que se hace bailar con la ayuda de un látigo. Y en América indígena aparece la misteriosa palabra también.

Vale ressaltar, entretanto, que o *Tango Andaluz* provém dos negros cubanos. De acordo com Benedetti (2015), quando o *tango andaluz* se tornou conhecido na América do Sul por volta de 1870 e 1880, a dança dos negros que se denominava *milonga* passou a ser denominada por *tango*. Segundo o autor, a dança e a música praticadas pelos escravos africanos nos *tambos* não tinham nada a ver com o *tango* que surgiria posteriormente. Não se pode negar a influência africana nos começos do tango, entretanto seria errôneo afirmar que o componente negro influenciou diretamente a forma de dançar e a musicalidade que iriam se difundir mais adiante. Encontramos a presença negra nas próprias letras de tangos e milongas, como podemos observar na letra da milonga *La Mulateada*, de Carlos Pesce e Julio del Puerto:

Están de fiesta
en la calle larga
los mazorqueros
de Monserrat.
Y entre las luces
de las antorchas
bailan los negros
de la Piedad.
Se casa Pancho,
rey del Candombe,
con la mulata
más federal.
Y en los cuarteles
de la Recova
soño el mulato

sentimental.

Outro exemplo da presença africana na Argentina e no mundo tanguero consta na milonga de José de Prisco e Alberto Soifer:

Suena los negros cancombes,
la fiesta está en lo mejor,
la negra que fue alegría
en todo baile anterior,
está sola y está triste,
no la anima ni el bailar,
todos le piden que cante
y su canto es un llorar.

Como podemos perceber, há duas vertentes de origens para o termo *tango*, uma africana e outra hispânica, porém esta última também herdeira dos afro-cubanos. Durante a época colonial, o termo designava um lugar para encontros de escravos e, posteriormente, ingressou no país como denominação de um tipo de baile relacionado com estes mesmos espaços de reuniões. De acordo com Benedetti (2015, p.20), em um princípio

[...] “tango” designaba un lugar. Y que con este significado la palabra llegó al Río de la Plata hacia los siglos XVI o XVII procedente de África, junto con la importación de esclavos. Luego fue una danza, y con este otro significado arribo hacia 1870-1880 procedente de España, que a su vez la tomo de Cuba, que a su vez la tomo de la propia África. En el ínterin, la música de los negros en la región sufrió importantes mutaciones, capaces de transformar lo que había sido una expresión tribal atávica en una elaborada forma enriquecida (o contaminada, según como se lo mire) por influencias de otras culturas.

Assim como no Brasil, a escravidão africana na Argentina não possui números concretos e oficiais, haja vista que muitas vezes o tráfico negreiro não era documentado. Mas, a partir do século XIX, a relação entre senhores e escravos se complexou e uma progressiva permissividade por parte dos donos de escravos permitiu a estes ter algum tipo de tempo livre com o qual pudessem desfrutar ocupações próprias dos costumes africanos saudosos e os *tambos* ou *tangos* eram os pontos de reuniões. As duas grafias eram utilizadas sem problemas na época. De acordo com Benedetti (2016), por volta de 1830, alguns escravos libertados haviam progredido a ponto de se tornarem donos dos próprios espaços de dança.

Entretanto, como afirma o autor, não é conveniente superestimar a influência desses bailes como fundadores do que viria ser o *tango* enquanto dança e melodia. Embora a influência africana encontre-se no período embrionário do que viria a ser o ritmo argentino por excelência, o *tango* que se desenvolveria no século XX não consiste em herdeiro das danças tribais africanas. Não há dúvida sobre a africanidade do termo *tango*, entretanto, o *tango* que triunfou em Paris e no mundo foi um *tango* genuinamente argentino, nascido em

solo argentino. Nas palavras de Carlos Vega (2016), há nomes africanos que denominam coisas não africanas, assim como há termos espanhóis que nomeiam coisas não espanholas, sendo, pois, um erro querer determinar a procedência ou a gênese de algo pelo vocábulo que leva.

A palavra *tango* como sinônimo de lugar de reunião ou aludindo ao som dos tambores das festas africanas já estava presente na colônia há muito tempo antes do fenômeno *tango* (música e baile) aparecer. Este, o *tango argentino*, é um fato do fim do século XIX e início do XX. Vega (2016) em *Los Orígenes del Tango*, afirma que, por volta de 1803, foi encontrado nos arquivos públicos do México, uma denúncia apresentada à Inquisição contra uma suposta melodia chamada *El Torito*. De acordo com Vega (2016, p.35), a denúncia que se referia a este som e dança assim aludia: “Pero tenemos la desgracia de oír entre la gente plebeya de esta ciudad y pueblos comarcanos otro son nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango, que no he visto bailar... [...]”. Do que se pode concluir que, se em 1803 existia um *tango* considerado antigo, admite-se que, na bacia do Prata, por volta da segunda metade do século XVIII, poderia já haver danças denominadas *tangos*, mas que em nada lhes deve o *tango* que surgiria posteriormente.

Ainda com Vega (2016), o autor cita diversas acepções dadas ao termo *tango* por *El Diccionario de la Real Academia Española*, tais como: “Reunión y baile de gitanos” (1869) e “Fiesta o baile de negros o de gente del pueblo en América. Música para este baile.” (1899). Como podemos observar, de acordo com a própria significação que a Real Academia Española dá ao termo no século XIX, não cabe dúvida que também existiu um *tango* de origem cigano. E levando-se em consideração que o *lunfardo*, a língua do *tango*, possui palavras de origem *romani*⁷, como por exemplo *chorro*, *dique*, *dicar*, *junar*, etc., poderíamos inferir disto que os ciganos também tiveram participação na gênese do *tango argentino*?

José Otero, professor de danças desde 1872, citado por Carlos Vega (2016, p.37), diz que “fueron conocidas dos clases de *tango*, uno que se llamaba el *tango gitano*, muy flamenco [...], y el otro que le decían el *tango de las vecindonas* o *de las corraleras*”. Enrique Gómez Carrillo, citado também por Vega (2016, p.37), citava em 1914:

Hay, sin duda, un tango terrible y magnífico que es, no solo la pantomima del amor, cual otros muchos bailes, sino la imagen palpitante del espasmo. Es el tango español, hecho de sobresaltos, de temblores, de crispaciones y de agonías voluptuosas. Pocas noches ha, en pleno centro de Buenos Aires, en un teatro de los más elegantes, ante una concurrencia distinguidísima, vi a una muchacha de Sevilla que bailaba tangos flamencos. Era un bello espectáculo, seguramente, ante el cual,

⁷ Dialeto dos povos ciganos. Não compreende uma língua fixa e coesa. O *romani*, a língua falada pelos muitos povos ciganos, chamados *Roma*, adapta-se e até transforma-se de acordo com os lugares nos quais aportaram estes povos.

sin darse cuenta de ello, la asistencia embriagábase de voluptuosidad. [...]

Este tango mencionado na narrativa de Carrillo refere-se, obviamente, ao tango flamenco, cujas contorções e passos não foram introduzidos pelos africanos na Espanha, mas pelo Oriente, principalmente o oriente árabe, devido às invasões destes mesmos povos, ainda na antiguidade tardia, contra o fragilizado continente europeu, após a derrocada do Império Romano do Ocidente. Houve, portanto, uma dança de origem cigana denominada *tango* e que teve também sua importância, sem qualquer dúvida, para a etimologia do termo *tango* no que se refere à dança, à melodia e à poética que nasceriam mais adiante na bacia do Prata. A presença dos ciganos nas letras de tango também é uma realidade, como podemos observar no tango de Horacio Sanguinetti e Juan Sánchez Gorio:

Gitana rusa,
no lo hallarás por las tabernas,
ni en las estepas, ni en las calles del dolor.
Gitana triste,
serás más triste cuando sepas
que tu gitano se arrojó una noche al Don...

De acordo com Vega (2016), o *tango cubano* foi o primeiro desta particularidade rítmica e que adquiriu uma notável ascensão pela América Latina, Portugal e Espanha, lugar este onde as andaluzas ciganas lhes puseram uma coreografia individual e por esta dispersão teria recebido a denominação de *tango americano*. Foi a princípio um baile solto, o casal separado e diante um do outro. Será em Buenos Aires que nascerá a dança com o abraço entre o casal. Esse *tango* dito *americano*, que nada mais é do que a *habanera* cubana, caminhou a par do tango espanhol e sofreu os desgastes e as confusões das denominações.

Segundo Vega (2016), essa mixórdia se deve a que os ritmos de cadência binária eram identificados como africanos, devido a que os negros desenvolveram esse andamento binário e também o quaternário europeu sem prejudicar suas próprias matrizes e padrões rítmicos. O *Diccionario Nacional* de Ramón Joaquín Domínguez (Madrid, 1853), citado por Vega (2016, p.38), oferece a seguinte conceituação sobre o *tango americano*: “Tango. V Tángano // Americano: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, lo cual se ha hecho popular y de moda entre el vugo, en estos últimos tiempos”. E é sabido que o *tango americano* ou *cubano* também já era conhecido na bacia do Prata por aquela época.

No diário *El Nacional*, de 30 de junho de 1856, aparece um comentário que faz referência a uma apresentação de uma versão dramática de *La cabaña del tío Tom* e do *tango cubano*. Assim consta:

En vista del agrado causado por el drama la empresa se ha resuelto a repetirlo

mañana jueves. Creemos que no habrá inconveniente en que el coro de negros cantase el tango a toda orquesta. La coplilla tarareada por Ramos y Giménez (actores) que tanto hizo reír, indica suficientemente que aunque de negros, como no lo son sino de comedia, el tango completo habrá de gustar al público. (apud VEGAS, 2016, p.39)

O tango andaluz é mais antigo que o cubano, porém os espanhóis assim lhe denominaram, *tango*, pela similitude identitária da cadência rítmica. A própria *habanera*, que dará origem ao *tango americano*, é marcada por sentimentalismo lânguido e por fórmulas melódicas e essas características serão passadas ao dito *tango cubano* ou *americano* que, por sua vez, também será uma das influências ao posterior *tango rioplatense*.

Concordamos com Vega quando argumenta que o tango surgido em finais do século XIX na bacia do Prata, embora o autor afirme veementemente que sua *cuna* é a cidade de Buenos Aires, não é a mesma dança e melodia que os negros costumavam dançar e escutar em suas festas, para as quais se reuniam nos chamados *tangos*, ao som de tambores típicos da cultura africana. Entretanto, o autor parece forçar uma herança europeia e buscar toda a documentação necessária para tirar dos negros sua parcela de protagonismo no nascimento do étimo *tango*.

É evidente que o *tango rioplatense* não era negro nem cigano nem espanhol ou cubano, mas uma mistura confusa de ritmos variados e de variadas procedências, inclusive árabe. O tango rio-platense é um fenômeno das cidades da bacia do Prata, Buenos Aires e Montevideo, que buscavam um novo modo de expressão de um sentimento trágico de transformação espacial, político, econômico, cultural, social pela qual passavam essas metrópoles. A configuração social dentro da qual nasceu o tango, e sobre a qual falaremos mais adiante, era composta dos mais sortidos tipos, desde o *gaucho* dos pampas, que migrara para a cidade grande em busca de melhores condições de vida, até escravos trazidos da África, junto com a vasta população de imigrantes europeus, dos mais diversificados países, de leste e oeste da Europa, que começaram a aportar em solo argentino desde meados de 1850: os italianos representavam mais da metade destes imigrantes, os espanhóis eram um quarto da população e o restante dividia-se entre franceses, ingleses, polacos, alemães, judeus, armênios.

Como afirma Ferrer (1999), o elemento migratório será um dos traços capitais para entender-se o fenômeno da arte popular denominada *tango*. O mosaico de nacionalidades, composto em grande parte por espanhóis, italianos e *criollos*⁸, fará com que a cifra de estrangeiros nas cidades de Buenos Aires e Montevideo, entre os anos de 1887 e 1899,

⁸ Filhos de europeus nascidos na Argentina.

segundo Ferrer (1999), assinalem a marca humana de 50% da população composta de imigrantes e 50% de nativos. E o tango será a mais autêntica representação deste mosaicismo cultural, traduzindo os problemas e as inquietações específicas destas cidades.

A esses imigrantes se somaram, de forma caótica, uma enxurrada de gentes dos campos, oferecendo ao problemático descontrole populacional urbano mais um de seus aspectos. Assim como na Inglaterra do século XVI e XVII, com a política dos *cercamentos* que expulsaram das terras os camponeses, também o campo argentino encheu-se de arame farpado e tomou ares de feudos. O *gaucho*, atirado dentro de uma situação sócio-política que não entendia, “despojado de su libertad, de sus bienes, de su aspecto, de su alimento, de sus amores, de su pasado y de su futuro” (FERRER, 1999, p.32), veio apenas aumentar o número de miseráveis nos centros urbanos, marginalizados na cidade, entrincheirados nos subúrbios junto a uma imensa massa de imigrantes que aqui chegavam para “hacer la América”.

O tango rio-platense nasceu em Buenos Aires e Montevideo, mas seria injusto dizer que é puramente negro ou puramente europeu ou branco; é rio-platense em sua essência e foi no meio da plebe excluída, da massa de imigrantes, escravos e trabalhadores camponeses que ele vai se originar, dessa mescla cultural, sentimental, social. Todos esses grupos étnicos estavam em busca de um nupérrimo meio de se expressar diante das revoluções científicas, sociais e industriais, do avanço do capitalismo fabril e manufatureiro, das teorias sociais de eugenia, da exclusão social, da miséria das grandes cidades, da vertigem da velocidade moderna, da primeira guerra mundial. Era adaptar-se ou ser deixado para trás.

O *tanguero* passará a observar a cidade tal como o *flaneur* aos moldes de Walter Benjamin. Transformar-se-á em uma personagem trágica e o tango rio-platense, como ferramenta de expressão da nova sociedade que surgia, ao menos de parte dela, da parte menos abastada, será o modo pelo qual essa parcela populacional exteriorizará seu sentimento do moderno, sua experiência com a dita modernidade, que aportava no Cone Sul da América Latina vindo dos centros irradiadores, como Paris e Londres. O tango manifestará o *spleen* rio-platense, personificando a angústia, a melancolia, o tédio existencial, a vida experienciada como fracasso, a reflexão sobre a passagem do tempo, a autodestruição, o sentimento do trágico, a boêmia, a obsessão com o passado e a morte.

1.2 AS ORIGENS DO TANGO - A CANÇÃO DE BUENOS AIRES?

O tango nasce dentro dos *conventillos*, as moradias urbanas coletivas das cidades de Buenos Aires, sinônimo do que seriam os cortiços no Brasil, e foram estes os primeiros lares

dos imigrantes e dos campesinos ao chegarem à capital nacional argentina. Também aí viviam as prostitutas, os delinquentes, os viciados, os bêbados e as condições sanitárias eram precárias; os refeitórios e banheiros também eram de uso comunitário. Os imigrantes europeus e os *gauchos* foram juntar-se aos negros que já viviam na cidade, amontoando-se em cômodos, grande parte das vezes em um único cômodo, nos quais, segundo Braga (2014), preparavam a comida com o uso de uma lamparina que também era utilizada para aquecer o ambiente e que, por vezes, provocava morte por inalação do monóxido de carbono. Em 1890, os *conventillos* representavam apenas 10% das residências de Buenos Aires, entretanto abrigavam mais de 30% de sua população.

Os habitantes dos *conventillos* eram os marginalizados da sociedade, os trabalhadores fabris, os desocupados ou os envolvidos com negócios ilegais. Um ambiente no qual abundava a prostituição, visto a população masculina constituir mais da metade dos imigrantes e camponeses, o contrabando, o crime e o vício, principalmente o álcool e o ópio. Neste ambiente multicultural, de luta pela sobrevivência, de miséria, fome, marginalidade, prostituição e morte nasceu o tango e suas letras, posteriormente, iriam compor um “*corpus poeticum*” (BORGES, 1974, p.163) que seria reivindicado pelos historiadores da literatura argentina.

Percebemos que o tango encontra-se nos tempos da deselegância e da falta de graciosidade, nos arrabaldes dos quais foi a principal expressão, narrando fatos sanguinários, duelos ou mortes, assim como também o mundo da prostituição. Como salienta Borges (1974, p.165), o tango expressa a convicção de que a violência pode também ser uma festa, uma celebração, uma honra. Vale ressaltar que o tango enquanto música é anterior ao aparecimento das letras e esta música transmite diretamente “*esa belicosa alegría*” que também podemos encontrar nos antigos gregos, em suas *Iliada* e *Odisseia*. Afinal de contas, os povos pretéritos também cantavam à guerra e a consideravam uma bênção, tal qual o ato sexual. O historiador Momigliano (1991) afirmou, inclusive, que os gregos viam a violência como algo natural, assim como o sexo, e que era algo necessário ao funcionamento dos estados helênicos daquele momento:

É óbvio que os gregos não se deliciavam com a guerra. Entretanto, viam nela mais do que um fato natural e inevitável da vida. [...] Em outras palavras, só a guerra forjava homens e estimulava as virtudes necessárias a estes. Sendo assim, os oráculos ou sinais divinos (isto é, interpretados como tais pelos gregos), jamais recomendavam a paz por si mesma, embora às vezes advertissem contra uma batalha ou guerra específicas por determinados motivos. (PEREIRA DE SOUZA, 1988, p.13-15)

Como antes salientado, as primeiras tentativas de uma criação poética do tango se

resumiram a descrever o mundo dos bordéis e suas personagens, muitas vezes em primeira pessoa. As narrativas estavam baseadas em um narrador que falava de si e do mundo no qual estava inserido. Tinha um vocabulário vulgar, utilizando-se de palavras bastante obscenas que faziam alusão às meretrizes, aos órgãos sexuais e ao ato sexual. Essa vertente naturalista serviu para narrar as vicissitudes locais, como as meninas que entravam para a prostituição. Mas antes de entrarmos propriamente nos elementos pessoais e poéticos do tango, precisamos compreender como nasceu este ritmo, “esa ráfaga”, como salienta Borges (2016, p.151) “esa diablura”, que se tornou a expressão suprema de uma cidade.

Manuel Romero já dizia, em *La canción de Buenos Aires*, de 1933, que o Tango, “canção maldita”, esse “lamento de amargura”, o “solução da paixão”, era a expressão mais profunda e sentimental da cidade de Buenos Aires:

Canción maleva, lamento de amargura,
sonrisa de esperanza, sollozo de pasión.
Eres el Tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio,
que hoy reina en todo el mundo.
Este es el tango, que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón.

E o fato é que a própria cidade de Buenos Aires foi a maior inspiração do cancionista do tango, tanto que a expressão *tango argentino* tornou-se, de algumas décadas para cá, redundante, pois existiria um tango que não fosse argentino? Entretanto, nos seus primórdios, o tango não era bem argentino, mas uma expressividade da região rio-platense, expressão das duas cidades banhadas pelo Prata em fins do século XIX: Buenos Aires e Montevideo. Entretanto, o tango, muito antes de ser propriamente argentino, é, antes de tudo, portenho, pois seu desenvolvimento e auge, suas principais características foram as da cidade de Buenos Aires. Foi aí que amadureceu e saiu para conquistar o mundo. Mesmo com o grande número de poetas e músicos provenientes de outras regiões argentinas e mesmo de outros países, como Uruguai e Itália (Le Pera era brasileiro e o próprio Gardel, o mito maior do Tango, era francês), suas obras foram criadas e realizadas em Buenos Aires, para Buenos Aires, registrando, como salienta Mauro Mendes Braga (2014), os acontecimentos de maior importância da cidade, seu modo de vida e as especificidades e principais características das pessoas que ali viviam.

Por volta da década de 1870, a Argentina ainda não havia assumido uma identidade distintiva. Essa foi uma época de convulsões políticas e verdadeiros genocídios populacionais no que diz respeito aos índios que se encontravam na região da Patagônia. O general Julio Argentino Roca, em 1879, definira uma campanha de extermínio contra as tribos que,

segundo o programa, colocavam em risco o avanço da civilização, algo muito parecido ao que passou nos EUA quanto à conquista do oeste americano. Além disso, o desejo de um branqueamento total da população argentina estava na pauta, inclusive, de poetas como Domingo Faustino Sarmiento, que se tornaria, posteriormente, presidente da Argentina e Juan Bautista Alberdi, cujas ideologias imaginavam uma Argentina povoada por imigrantes europeus. Sarmiento chegou a conjecturar, tal como Gilberto Freyre quando escreveu sobre as três raças que haveriam constituído a sociedade brasileira, que:

De la fusión de estas tres familias (españoles, negros, indígenas) ha resultado un todo homogéneo que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no vienen a ponerle la espuela y sacarla de su paso habitual. (apud SALAS, 2004, p.41-42)

Ao mesmo tempo em que Alberdi, no jornal *El Mercurio*, do Chile, afirmava que:

Cada europeo que viene nos trae más civilización en sus hábitos, que luego comunica a estos países, que el mejor libro de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se toca y se palpa. El más instructivo catecismo es un hombre laborioso. [...] ¿Queremos que los hábitos de orden y de industria prevalezcan en nuestra América? Llenémosla de gente que posea honradamente esos hábitos. Ellos son pegajosos: al lado del industrial europeo, pronto se forma el industrial americano. (apud SALAS, 2004, p.42)

Após a eleição da cidade de Buenos Aires como capital e líder da República Argentina, a nova nação pôs-se a caminho do mito do progresso. Como salienta Salas (2004), o país estava ligado por laços coloniais ao império britânico e governado por uma elite culturalmente afrancesada e a maior parte da força de trabalho operária era proveniente da forte imigração que se deflagrou em meados da segunda metade do século XIX. A Conquista do Deserto, denominação aos conflitos empreendidos para expulsar os povos indígenas dos pampas e da Patagônia, foi, como diz Braga (2014), uma verdadeira faxina étnica que resultou na morte de milhares de índios e na prisão de outros milhares. Os presos foram transferidos para outras regiões, separando-se homens e mulheres para que não procriassem e as aldeias foram totalmente queimadas. Citando a Cáceres (apud BRAGA, 2014, p.73), Braga comenta que o mesmo Sarmiento aconselhara ao general Bartolomeu Mitre, antes de uma batalha em 1861, a não economizar “sangue de índios e negros, este é o fertilizante de que o país necessita; o sangue é o único que eles têm de seres humanos”. Esta era a sociedade argentina durante o século XIX, instância na qual o tango se assentará, pouco afeita a transformações e mudanças e levando atrás de si o conservadorismo herdeiro dos espanhóis.

Os milhões de imigrantes que aportaram ao solo argentino em menos de cem anos engendrou as características do que viria a ser o novo indivíduo argentino: o ressentimento e a

tristeza, assim como também, tal como ressalta Sábato (1963), consolidaram as condições que dariam origem ao fenômeno mais original do Rio da Prata: o tango. Os imigrantes constituíram parte importante da sociedade argentina. No início do governo de Rosas (1829-1832), dos 90.000 indivíduos com os quais contava a cidade de Buenos Aires, segundo Salas (2004), 8.000 eram ingleses, 6.000 italianos e 4.000 eram espanhóis e portugueses. Em 1895, no final do século, 25% da população portenha, de quase oito milhões de pessoas, era composta por europeus. Em outras palavras, pelo fim do século mais da metade dos habitantes da Argentina tinham nascido do outro lado do oceano.

O governo federal argentino incitou um verdadeiro programa de imigração europeia, cujo ideal desta onda migratória seria trazer para a Argentina todos os homens que quisessem trabalhar as terras tiradas aos índios. Pretendiam que um seletivo grupo das mais variadas sociedades europeias, tais como profissionais nas áreas agrônomas, mestres, professores, cientistas, intelectuais, artistas viessem se instalar no país e promovessem a ascensão da nação. Porém, como bem ironiza Salas (2004), o governo não pensou justamente que as pessoas que correspondiam a estes extratos não estavam interessadas em deixar seus países, salvo em casos de exílio político, para atirarem-se à aventura da imigração.

De acordo com Salas (2004), para completar este quadro utópico que os governantes viam desembarcando no porto de Buenos Aires, somava-se, por exemplo, agricultores especializados e experientes pastores. Entretanto, obviamente que esta visão de povoar o país com a nata intelectual e laboral europeia não se concretizou. Foram poucos os que chegaram ao país com algum grau de instrução. A realidade logo enfrentou-se aos planos do governo, frustrando imensamente as expectativas. Os europeus idílicos, que levavam em si os valores da civilização, não optaram, com raras exceções, pelo caminho da imigração. No porto de Buenos Aires aportou uma grande massa de pessoas a quem a miséria desterrava para as partes mais empobrecidas das nações europeias, como os judeus, que escapavam dos *pogroms* do leste europeu. Segundo Salas (2004, p.42):

No llegaron los cultos florentinos capaces de gozar los hemistiquios de Dante, ni españoles lectores del Quijote o amantes de Garcilaso. Arribaron seres analfabetos, sin profesión ni oficio, que no habían tenido ningún contacto con las milenarias culturas de sus países. Hombres para quienes los museos representaban sitios tan vedados como para un gaucho de los pampas.

Como coloca Braga (2014), a Europa já vinha de períodos de guerras e conflitos políticos e encontrava-se empobrecida e arruinada. Os habitantes analfabetos e sem qualquer preparo técnico ou intelectual viviam de forma miserável e em condições sub-humanas muitas vezes. É justamente este extrato totalmente despojado de profissão e esperança que se sente

atraído pelo programa de governo que lhes oferece a oportunidade de melhores condições de vida em outras terras. Tal como pontua Braga (2014), entre estes homens havia boa parcela de marginais, que viam na imigração uma dupla vantagem: escapar da perseguição em seus países e tentarem crescer em terras distantes, mantendo, obviamente, as mesmas atividades que já praticavam no Velho Continente. Eram, em sua maioria, homens solteiros ou que viajavam sem a família.

Esses migrantes, ao aportarem em Buenos Aires, começaram logo a darem-se conta que as propagandas que haviam recebido em suas terras de origem eram enganosas. Depararam-se com uma estrutura social feudal, que repetia a própria estrutura europeia, na qual as terras já se encontravam repartidas entre aqueles que detinham o poder, os *terratenientes*. Sendo a maioria camponesa, tiveram que adaptar-se aos novos trabalhos que lhes eram exigidos, como a mão de obra fabril. Como aponta Salas (2004), logo quando cruzavam o Atlântico, estes sujeitos transformavam-se em estrangeiros esfarrapados, desclassificados e, o pior de todos os males para os liberais nacionais, traziam os repiques social-anarquistas dos movimentos europeus que haviam presenciado ou mesmo dos quais participaram.

Embora muitos imigrantes de fato se instalassem nos pampas, a grande maioria permaneceu nas regiões ao redor do porto de Buenos Aires. De acordo com as estimativas, segundo Braga (2014), acredita-se que entre 1855 e 1914 aportaram a Buenos Aires cerca de cinco milhões de europeus, chegando a população de Buenos Aires ser composta majoritariamente por estrangeiros. Do outro lado do rio, em 1889, a metade da população de Montevideo era italiana. Para complementar o quadro no qual ascenderá o tango, o *gaucho*, o camponês dos pampas argentinos, fora desterrado, junto aos índios, de suas terras no interior e obrigado a migrar para as cidades grandes em busca de sobrevivência.

Os *gauchos* eram *criollos*, descendentes dos colonizadores espanhóis nascidos na Argentina, hábeis pastores. Tendo o interior sido despovoado por uma mistura de extermínio e expulsão dos povos que ali viviam, os *terratenientes*⁹ passaram a dedicar-se à agricultura, atividade para a qual o *gaucho* era inapto. Sem qualquer possibilidade de sobreviver nos pampas, o *gaucho* viu-se forçado a acomodar-se nas periferias de Buenos Aires, trabalhando em atividades como a de açougueiro, nos matadouros. O imigrante e o *gaucho* precisaram baixar a guarda diante da miséria, situação muito bem representada por Carlos de la Púa (apud FERRER, 1999, P.31) no poema *La crencha engrasada*, no qual fala sobre a condição dos

⁹ Formado pelos vocábulos *tierra (terra) tenientes* (do verbo *tener*, que tem terra). Refere-se à pessoa que possui terras e costuma aludir a quem tem vastas extensões agrícolas.

estrangeiros em Buenos Aires:

Vinieron de Italia, tenían veinte años,
Con un bagayito por toda fortuna;
Y, sin aliviadas, entre desengaños
Llegaron a viejos sin ventaja alguna.

Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.
Siempre consecuentes, siempre laburando,
Pasaron los días, pasaban las noches:
El viejo en la fragua, la vieja lavando.

Vinieron los hijos, ¡todos malandrinos!
Vinieron las hijas, ¡todas engrupidas!
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,
Y ellas son mujeres que están en la vida.

Este poema de Carlos de la Púa nos dá a deixa para um grave problema que assaltou a capital argentina em fins do século XIX: a prostituição. Nos bairros do sul buenairense floresceram negócios de miudezas e pousadas que eram atendidas por mulheres de má reputação, um eufemismo utilizado para designar às prostitutas ou àquelas mulheres que eram suspeitas de sê-lo. Haviam, inclusive, bairros que se especializavam no negócio rentável que se tornara a exploração sexual de mulheres, a grande maioria recolhida entre as imigrantes pobres. O grave desequilíbrio de gênero foi uma das grandes dificuldades que o fenômeno migratório ocasionou à cidade de Buenos Aires.

Segundo Braga (2014), dois terços da população era composta por homens, sendo o elemento masculino muito superior ao feminino em números. No final do século XIX, Buenos Aires estava composta majoritariamente por 56% de homens e, entre os estrangeiros, a porcentagem chegava a 62%, sem contar que, entre os que possuíam mais de quinze anos, mais da metade era solteira. Dentro desse contexto social, era inevitável que a prostituição se tornasse a atividade mais lucrativa da cidade.

Escravas sexuais brancas eram importadas da Europa e apareceram, inclusive, organizações criminosas especializadas no tráfico de mulheres, como a *Zwi Migdal*, pois a profissão, desde de 05 de janeiro de 1871, com a publicação da regulamentação para a prostituição, tornara-se uma atividade legalizada e regulamentada na cidade e em 1887, segundo Braga (2014), já existiam mais de mil prostitutas legais e, na virada do século, a cidade já contava com mais de vinte mil, representando 2% da população de Buenos Aires. A prostituta será uma figura constante nos tangos, tanto nos primitivos como no tango-canção que surgirá por volta da década de 1920. A maneira pela qual sua vida, seus costumes e seu cotidiano serão abordados irá depender da época e da visão de mundo do poeta. Mas a prostituição foi, sem dúvida, como afirma Braga (2014), um dos fenômenos mais importantes

para a gênese do tango argentino.

Além disso, nos quartos destas *chinas*, e aí vemos, mais uma vez, a referência ao mundo gauchesco e percebemos a influência deste para a gênese do tango, pois *china* era a denominação pela qual homens se referiam às mulheres da vida mas era também, por outro lado, como se denominava a mulher do campo, foi justamente nos *cuarteles de chinas* que o tango, em seus primórdios, era tocado, dançado e ensaiado. Aos quartos das *chinas* acudiam homens, geralmente solteiros, que buscavam companhia sexual e traziam o violão e as suas músicas folclóricas, fossem gauchescas ou de outros países. Os primeiros tangos eram apenas melodias dedilhadas ao violão, sem qualquer letra, ou quando a tinham, eram *letrillas*, sem enredo algum, muitas vezes esquecida após a consecução, que se utilizavam de palavras vulgares para descrever aquele ambiente ou o que iam aqueles homens lá fazerem. Essas *letrillas* por vezes descreviam os órgãos genitais feminino e masculino, o próprio ato sexual em si mesmo ou a atividade das prostitutas e sua relação com o cafetão ou a madame.

O trágico, a melancolia, a nostalgia e a boemia são sentimentos arraigados ao mundo do tango; como o definiu Discépolo, o tango seria um pensamento triste que se pode dançar. Entretanto, nos seus primórdios, quando as letras dos tangos eram ainda primitivas, inventadas por clientes que esperavam sua vez nas escadarias dos lupanares rio-platenses, a expressão subjetiva da poética tanguera não demonstrava ainda estas características entristecidas, mas sim as especificidades daquele submundo no qual estava nascendo. Os primeiros experimentos poéticos tangueros tratavam de assuntos daquele cotidiano e seus personagens eram as prostitutas, os bêbados, os viciados, as jogatinas, os libertinos e cafetões. Eram letras pícaras, burlonas, vulgares e satíricas. O tango ainda não havia se entristecido e o bandoneón, considerado a sua alma, ainda não havia aportado à cidade de Buenos Aires.

A boemia, o sexo, o crime e a morte eram temas correntes nos últimos anos do século XIX, ainda que, segundo Borges (1984), não possamos falar de uma poética literária tanguera coesa e com uma única linha evolutiva. Há valores distintos e desiguais nas narrativas do tango e, como bem afirma Borges (1984, p.195), formam “una inconexa y basta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires”. Os tangos nos oferecem perspectivas diversas sobre a condição existencial humana no mundo, dentro de um tempo e de um espaço. Os tangos primitivos, que muitas vezes não possuíam letra, como já mencionado, traziam em seus títulos clara manifestação ao ambiente prostibulário que costumavam representar.

Esses primeiros compositores, que nada sabiam sobre teoria musical, que jamais souberam ler partituras, deixaram pouco ou nenhum rastro das canções que compuseram nos

idos de fins do XIX. Os primeiros *payadores*¹⁰ cantavam uma espécie de poesia em redondilhas maiores por improvisação e este cantar em verso, como um repente, herança da poesia campesina, era próprio dos *gauchos* do campo que migraram para Buenos Aires em uma época em que o interior estava sendo preterido em prol da metrópole. Por volta da segunda metade do século XIX, esses *gauchos* deixaram suas terras para buscarem melhores condições de vida na cidade grande, um êxodo próprio dos inícios da indústria manufatureira que desalojaram o campo para obter mão de obra para as fábricas.

O cantar *payador* era quase declamado e era um modo de contar histórias, a princípio do mundo gauchesco, posteriormente das experiências urbanas de Buenos Aires. E talvez a missão do tango, como nos aponta Borges (1974, p.162), seja exatamente dar aos argentinos a certeza de terem sido valentes e corajosos, de terem cumprido com as exigências da honra. Podemos observar esse tipo de poética na própria literatura, como o *Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2009, p.7), obra mestra da cultura argentina, um verdadeiro código de honra gauchesco, no melhor estilo de uma epopeia homérica, pedindo aos santos católicos (as novas musas dos antigos gregos), que lhe ajudem a memória no momento em que vai declamar sua história:

Pido á los Santos del Cielo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento
que voy á cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

Vengan Santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda,
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido á mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda.

Tanto o *gaucho*, o camponês dos pampas rio-platenses, quanto o *compadre* ou o *compadrito*, o *flaneur* urbano portenho, são figuras rebeldes. O argentino, diferentemente do europeu ou do norte-americano, tanto estadunidense quanto canadense, não se vincula ao Estado, não possui identificação com este. De acordo com Borges (1974), sendo o conceito de Estado apenas uma abstração, aforismos como o hegeliano, de que o Estado é a realidade da ideia de moral, fariam com que o argentino fosse visto como um sujeito não cidadão, pois esta moral ligada a uma ideia de Estado enquanto substância do real, enquanto dimensão dentro da qual o sujeito se reconhece e, por sua vez, violenta a realidade para adequar-se aos conceitos

¹⁰ Forma de poesia de improvisação muito popular na Argentina, Uruguai, sul do Brasil e Chile. Um tipo de repente com estrofes de dez versos, redondilha maior e acompanhado de violão.

previamente formados pela idéia Estado, “le parecen bromas siniestras” (BORGES, 1974, p.162). O argentino é, antes, um indivíduo para quem a amizade a outro indivíduo é uma paixão e, portanto, a Polícia, a Moral, o Estado, caem por terra diante desta questão de honra gauchesca.

O tango, em seu período embrionário, não tinha partitura ou letra. Quando os primeiros versos começaram a aparecer, marcados pela vulgaridade do linguajar dos cortiços e do cotidiano dos indivíduos que aí viviam, eles uniram-se a algum tipo instrumental, geralmente o violão, e eram feitos de improviso. O bandoneón, instrumento símbolo do tango por excelência, só passará dos bastidores ao palco da história mais adiante, trazido pelos imigrantes alemães nos navios, por volta do ano de 1900. Essas letras primevas eram anônimas e descreviam os ambientes escuros e miseráveis dos bairros marginais, da vida dos bordéis e tinham demasiada conotação pornográfica, como podemos inferir dos nomes de alguns tangos, tais como *El Choclo* (designa a espiga do milho, mas aqui possui dupla acepção) e *El Fierrazo* (aumentativo de ferro) que faz explícita referência ao órgão sexual masculino, assim como *Concha sucia* (literalmente “boceta suja”) e *Cachucha pelada* (literalmente “boceta careca”), que dizem respeito ao órgão sexual feminino.

As entradas das partituras, as chamadas *carátulas*, traziam imagens insinuantes das ações contidas nos títulos das obras que, muitas vezes, não possuíam letras:



Figura 1 Carátula de Partitura de Tango – *Metéle bomba al primus* - Composición de José Arturo Severino, 1900. Fonte: Todo Tango.¹¹

¹¹ *Primus* era uma marca registrada de um tipo de calefator à gás de querosene e que precisava ser bombeado

No que concerne às letras, também estas eram vulgares. O tango *Dame la Lata* é considerado um dos mais antigos tangos de que se tem registro, possivelmente pertencente a um clarinetista chamado Juan Pérez, que o teria composto em meados de 1880. O título faz referência à lata que o dono ou dona do prostíbulo entregava à prostituta para que esta pudesse atender ao cliente. O que era pago ficava dentro da lata e desta era retirada a metade da tarifa cobrada pelo serviço e que pertencia ao cafetão ou cafetina. Essa soma era recolhida pontualmente todas as segundas-feiras:

Qué vida más arrastrada
la del pobre cañiflero,
el lunes cobra las latas,
el martes anda fulero.

Dame la lata que has escondido,
qué te pensás, bagayo,
¿que yo soy filo?
dame la lata
¡y a laburar!
Si no la linda biaba
te vas a ligar.

Como podemos perceber, por esta época, haviam muitos tangos, a maioria sem letra, de índole prostibularia cujos títulos traziam referência explícita aos órgãos sexuais, às partes do corpo das prostitutas, ao ato sexual e ao próprio coito. Podemos citar outros exemplos de títulos de tangos que não tinham letra, apenas melodia: *Dos sin sacar*; *Dejalo morir adentro*; *La concha de la lora*; *Siete pulgadas*; etc. Por último, havia a letra de *Bartolo*, que transformou-se, paradoxalmente, em uma música infantil, mas que suscitava a preocupação dos pais que sabiam a referência sexual da masturbação por trás dos versos:

Bartolo tenía una flauta
Con un agujerito solo.
Y la madre le decía:
Tocá la flauta, Bartolo.

Vale salientar que, décadas mais adiante, quando o tango começou a adentrar outras camadas sociais que não àquelas nas quais nascera, o subúrbio e o prostíbulo, muitos destes tangos tiveram seus títulos, ou mesmo as letras, totalmente transformados para se adequarem à moral e aos bons costumes exigidos pelo governo. O tango *La concha de la lora* (que faz referência ao órgão sexual de uma prostitua estrangeira, geralmente polaca, referência tirada do termo *lora*, que dizia respeito às mulheres estrangeiras que eram loiras em sua maioria e, portanto, *lora* passou a ser sinônimo de prostituta) foi mudado para *La cara de la luna*. Os

para funcionar. A carátula acima exemplificada mostra, claramente, que a expressão diz respeito ao ato sexual especificamente anal.

irmãos Bates que, em 1936 escreveram *Historia del Tango*, afirmam que:

O tango viveu sua infância e boa parte de sua puberdade – permita-nos a expressão – em casas de baile de segunda categoria, em peringundines e lupanares. As letras não fizeram mais que refletir o ambiente que lhes dava vida. Obscenos, imorais, procazes. Em um meio, não diremos nem mesmo de cultura ou familiar, mas mesmo na boca de certas pessoas de educação, tornaram-se circunscritas aos muros que ocultavam a vergonha da cidade. Temos à mão vários fragmentos daquelas letras, correspondentes aos tangos em voga há cerca de 40 anos. Na impossibilidade de transcrevê-las tais como são, nos vemos na imperiosa necessidade de suprimir ou alterar algumas palavras, até frases inteiras, para dissimular seu significado. (apud BRAGA, 2014, p.108)

A imoralidade e a indecência do tango começaram a se diluir no início do século XX, entretanto o caráter picaresco e sarcástico ainda permaneceu até meados da década de 1910. As classes mais abastadas de Buenos Aires desprezaram o tango por sua origem infame e, somente depois deste ser aprovado em Paris, a parte norte da cidade, no qual se encontravam os bairros nobres, o aceitara. Como ironiza Borges (2016), o mais importante para o argentino era ser aceito em Paris, pois acreditava que, de alguma forma, era um francês honorário. O tango, então, se converteria de pornográfico e inconveniente para pitoresco e excitante e parte essencial do apogeu do tango nos círculos sociais abastados de Buenos Aires deve-se ao seu sucesso na Europa. Segundo Sábato (1963, p.86), uma revista argentina, *El Hogar*, em 1911, assim dizia:

El boston, el doble boston, el triple boston, fueron en otros días los bailes de moda de los salones selectos de París; pero en este año el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals. Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile de aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino?

A má fama do tango era tanta, como já vimos no tópico dedicado às origens do termo, que o próprio embaixador da argentina na França, Enrique Rodríguez Larreta, em meados de 1910, teria dito sobre o tango:

El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones. (apud SÁBATO, 1963, p.87)

Filho do submundo portenho, canção e dança popular nascida nos bairros periféricos e paupérrimos da capital argentina, enfrentando resistência da própria parcela culta portenha, o tango será introduzido em Paris e ganhará a França pelo caminho inverso, pois serão

justamente pessoas economicamente abastadas, nobres, artistas, intelectuais que irão se encantar pelo ritmo. Vale ressaltar que o tango retornará de Paris com algumas modificações que em quase nada irá recordar os tangos primevos que se tocava e dançava em Buenos Aires de fins do século XIX. Esse tango primitivo, como salienta Braga (2014), era muito mais lascivo, sensual, sexual, erótico, imoral, no qual prevaleciam os *cortes* e *quebradas*, do que aquele que aportará em Buenos Aires com ares afrancesados. O tango marginal foi para a Europa e voltou “Senhor”. Essas modificações não serão vistas com bons olhos e suscitará muitos reproches e estas queixas aparecerão nas próprias letras dos tangos:

Te cambiaron de pinta allá en Europa
Y en francés te llamaron “le tangó”.
Pero vos lo cambiaste con la ropa
Y seguís siendo reo igual que yo.

Em outro exemplo temos:

Qué quieren aquellos jailaifes¹² del centro
Que te han disfrazado y te han hecho un bacán¹³.
Será siempre extraño en tu aristocracia
Y en cambio sos hijo allá en tu arrabal...

O certo é que, a dança dos arrabaldes portenhos com a qual se entretinha as pessoas socialmente inferiores, que possuía, como veremos adiante, algo de negro, de espanhol, de italiano, de gauchesco, das *habaneras* trazidas de Cuba e das milongas, das quais falaremos, foi tomando cada vez mais espaço dentro da sociedade mais abastada de Buenos Aires, ainda que através de ambientes prostibulários. Muitos bordéis elegantes da capital passaram a abrigar o ritmo e as mulheres que ali se encontravam eram pagas, inclusive, para dançar a noite inteira, sem arrefecer.

Quando este produto híbrido, o tango, nascido nos *bajofondos* buenairenses nos quais o crime era um hábito e a prostituição o cotidiano, aproximou-se das pessoas ditas decentes, foi por estas totalmente rechaçado. Inclusive a classe dirigente do país, de viés conservador, herdeira do moralismo hispânico, como salienta Salas (2004) e adepta do vitorianismo que se havia alastrado em todo o mundo, não via com bons olhos essa dança lasciva na qual cada passo e cada figura cênica aclarava sua origem prostibular.

Portanto, apresentar este engendro como um traço típico da cultura argentina era simplesmente um perigoso disparate. Mas esta dança bárbara, imprópria para ser bailada ou executada em âmbitos decentes estava, cada vez mais rápido, tornando-se a música

¹² Do inglês *high life*. Diz respeito a um sujeito elegante, presumido, grã-fino.

¹³ Homem, geralmente com dinheiro, que mantém a uma mulher. Homem oligarca, refinado, endinheirado ou que aparente sê-lo.

representativa do país. Sobre esta dicotomia entre tradição e modernidade, selvageria e civilização, Garramuño (2009, p.38) salienta exatamente esta divergência do que esperava o discurso civilizatório modernista e como o tango, na Argentina e o Samba, no Brasil puderam se converter em identidades nacionais no exato momento em que ambos os países estavam empenhados em apresentar ao mundo uma identidade dita moderna:

O movimento do tango e do samba, originalmente desprezados por seu primitivismo e, posteriormente, aceitos e convertidos em símbolos nacionais, contradiz diretamente a ideia de uma cultura plenamente “civilizada” e “moderna”. Esta era, precisamente, a imagem que Brasil e Argentina procuravam construir, durante as décadas nas quais os dois ritmos começam a se identificar com uma identidade nacional. Se a modernização implicava a introdução de novas tecnologias e novas formas de vida, sendo frequentemente entendida como imitação do europeu, a consagração de uma forma popular do passado, “primitiva” e “selvagem”, como símbolo nacional, representaria, sem dúvida alguma, um grave problema para o discurso da modernização.

No esquema utópico de povoamento do governo argentino, não se levou em conta que a enxurrada de imigrantes pudesse transformar de tal forma a cidade a ponto de mudar as pautas sociais da Argentina sonhada pelos governantes. Tampouco levaram em consideração que os *gauchos* desterrados teriam de se estabelecer na periferia das grandes cidades, principalmente Buenos Aires, conformando também um novo personagem social. E muito menos projetaram que a mescla deste verdadeiro mosaico cultural, desse amálgama de marginalidades, do imigrante e do camponês recém-chegado do interior, pudesse fazer transbordar, como diz Salas (2004), os limites aceitáveis de um projeto de progresso social.

A Argentina entrou em um momento de ebulição social e as novidades vindas da periferia costumavam impressionar a parte decente da cidade. Não era possível aceitar uma dança nascida nos prostíbulos, aceita entre homens abastados apenas como um gracejo machista, mas que sua simples menção trazia sobre eles uma alta carga sexual que os costumes da época não podiam suportar dentro dos limites da instituição da família ou qualquer outra que fosse decente.

Mesmo recebendo críticas ferozes, embargos governamentais, inclusive a negação da nacionalidade argentina ao tango, desclassificando-o, tal como o fez Carlos Ibarguren, como um “producto ilegítimo que no tiene la fragancia silvestre y la gracia natural de la tierra, sino el corte sensual del subúrbio” (apud SALAS, 2014, p.124), denominando-o de produto híbrido alheio a Argentina, temido pelas classes abastadas e pela gente decente como sendo um vínculo com a má vida, apelidado de “metáfora de la sensualidad desatada” (apud SALAS, 2014, p.129), o tango continuou avançando cada vez mais e cada vez mais argentinos começavam a se identificar com a sua música.

Não se faz necessário, como percebemos, uma análise pormenorizada para observarmos que nem de tristezas foram feitos os tangos, porém indubitavelmente o trágico passou a ser uma questão do tango, com uma maior predisposição para a melancolia, o ressentimento e o vazio a partir do final da década de 1910. Segundo Benedetti (2015), essa característica, que será habilmente explorada nas letras de tangos desde então, deve-se buscá-la à própria cidade de Buenos Aires, que sempre teve uma grande tendência para o taciturno e a nostalgia.

1.3. NEGROS, ITALIANOS E URUGUAIOS NA HISTÓRIA DO TANGO

As questões que se referem ao tango como expressão cultural popular da região da bacia do Prata dizem respeito, como coloca Garramuño (2009), a questões entrecruzadas que trazem à tona temas como raça, etnia, sexo e gênero, classes sociais, identidade social e imperialismo capitalista. Problemas relativos à constituição da Argentina como nação articulam-se aos problemas emergentes de alteridade e identidade, integração social, invisibilidade e exclusão social. É certo que o tango nasceu em um disputado espaço cultural cujos protagonistas tentavam canalizar seus sentimentos de pertencimento e construção de suas respectivas identidades.

Segundo Salas (2014), um cronista anônimo, por volta do ano de 1913, teria arriscado afirmar uma suposta história dos inícios do tango para a revista *Crítica*, assinando como *Viejo Tanguero*. Segundo este autor sem nome, dois músicos teriam participado da gênese tanguera, sendo estes o violinista Casimiro Alcorta, *El Negro*, e o Mulato Sinforoso, um clarinetista. Ainda que estes primeiros tangos fossem uma mistura confusa de habaneras, candombes, tangos andaluzes, sem qualquer identidade ainda, o fato de dois negros terem sido denominados como estando nas origens do tango nos fazem pensar que o componente africano teve sua importância nos inícios, ainda que não possamos afirmar que o tango é de origem africana, pois não houve apenas negros em sua história e outros elementos étnicos virão a ser tão ou mais importantes que a presença africana.

Desde o início do século XIX, já haviam negros livres na cidade de Buenos Aires e estes escravos que, de alguma maneira, conseguiram sua liberdade, desenvolveram atividades as mais diversas dentro da sociedade portenha. Esses negros livres, de acordo com Braga (2014), organizavam-se em *nações* de acordo com a origem de cada um e tais sociedades localizavam-se no *Barrio del Tambor* (ou *del Mondongo*) e, aos domingos, costumavam se reunir para a prática de cerimônias religiosas e para o lazer, principalmente a música. Entre

estas cerimônias a principal delas era o *candombe*. Por volta de 1880, segundo José Antonio Wilde citado por Braga (2014, p.67), além das profissões de sapateiro, barbeiro, cozinheiro e alfaiate, grande parte dos professores de piano eram também negros.

O candombe era uma cerimônia folclórica de caráter profano, muito típico dos escravos da Argentina e do Uruguai. Segundo Braga (2014), essa cerimônia trazia representações acompanhadas por música, canto (geralmente em língua africana) e danças. Em um primeiro momento, os candombes eram realizados apenas em datas especiais, entretanto, foram se tornando habituais e encontram-se, inclusive, registros da preocupação por parte do governo por conta da dissolução moral que estes candombes promoviam pela cidade. Essa manifestação cultural negra era vista, pela gente decente, como bárbara e selvagem, violenta e nem um pouco civilizada e, exatamente por isso, estabeleceu-se restrições às suas práticas.

Com o governo de Juan Manuel Rosas, as manifestações da cultura negra foram incentivadas, pois este pautou sua ideologia não somente pelas armas, mas por seduzir classes menos abastadas, como os escravos e os libertos, assim como outros grupos sociais marginalizados. Foi criada a Sociedade Popular Restauradora para apoiar a Rosas e ficou conhecida por *La Mazorca* e contava, segundo Braga (2014), com boa parcela da população negra de Buenos Aires. Há uma *milonga* que cita justamente esta ligação entre o presidente Rosas e a comunidade negra:

Están de fiesta en la calle larga
los mazorqueros de Montserrat
y entre las luces de las antorchas
bailan los negros de La Piedad.

Se casa Pancho, rey del candombe,
con la mulata más federal,
que en los cuarteles de la Recova
soñó el mulato sentimental.

Baila, mulata linda, bajo la luna llena,
que al chi qui chi del chinesco
Canta el negro del Tambor.
Baila, mulata linda, de la Divisa Roja,
que están mirando los ojos
de nuestro Restaurador.

Ya esta servida la mazamorra
y el chocolate tradicional
y el favorito plato de loco,
que ha preparado un buen federal.
Y al son alegre de tamboriles
los novios van a la Concepción
y al paso brinda, la mulateada,

por la más Santa Federación.¹⁴

As palavras grifadas por nós fazem referência ao apoio dado pelos negros a Rosas, que defendia um governo federalizado com total autonomia das províncias e, por isso, seus seguidores eram chamados de *federais*. Como podemos perceber na própria música, os negros eram presença em Buenos Aires na metade do século XIX, possuíam suas manifestações artísticas, como o candombe, que era tocado e dançado ao som de tamboriles, nos bairros nos quais se aglomeravam essa comunidade, como o Tambor, que aludia ao principal instrumento musical das festas negras.

A canção também faz referência ao bairro de Monserrat, que não existia na época, mas que veio a surgir no lugar onde o *Barrio del Tambor* estava alojado, visto a música ter sido composta em 1930, além de citar outros espaços urbanos, como Recova e Concepción, que eram lugares marginalizados à época. Também podemos perceber que a mulata certamente era uma *china*, pois a música faz referência a que o *Pancho* encontrava-se com ela nos *cuarteles*, lugares nos quais dava-se a prática da prostituição. Além, é claro, a menção reiterada aos seguidores de Rosas, pela palavra *federal*, *Santa Federación* e pela própria alusão direta ao *Restaurador*. Vale ressaltar também a alusão a *Divisa Roja*, que foi um distintivo político de cor vermelho que foi utilizado pelos *federais*, seguidores do caudilho Juan Manuel Rosas.

Com a queda de Juan Manuel Rosas, o Restaurador, em 1852, a situação dos negros na Argentina tendeu a declinar. Muitos tangos posteriores fizeram uma referência nostálgica à época de Rosas e a sua ligação com a comunidade negra, tais como *La mazorquera de Montserrat*, *La china de la Mazorca*, etc. A cidade de Buenos Aires, que permanecera um enclave independente, será federalizada em 1880 e alçada a capital federal. Entre 1862 e 1880, a Argentina esteve envolvida em duas campanhas militares importantes: a Guerra do Paraguai e a Conquista do Deserto, da qual já falamos e que será de grande importância na gênese do tango, pois empurrará os *gauchos* para a cidade. Nestes dois conflitos, uma grande parcela de homens foi perdida e grande parte dela era negra.

A queda de Rosas agravou a situação dos negros e, além disso, os governantes posteriores não haviam esquecido o apoio que esta comunidade havia dado ao *Restaurador*. As ideias racistas que grassaram na Argentina, vindas, inclusive, de intelectuais como Juan Domingo Sarmiento (que foi presidente da Argentina posteriormente) e Juan Bautista Alberdi, defendiam o branqueamento total do país, uma verdadeira política de eugenia e que

¹⁴ Grifos nossos.

conseguiu, de fato, exterminar a presença negra na Argentina a ponto de não mais existir negros no país hoje em dia. Já em 1887, segundo Braga (2014), os negros não chegavam a representar sequer 2% da população argentina.

Entretanto, mesmo com este desaparecimento do elemento negro do cenário portenho, o cancionero do tango irá registrar sua presença na cidade e na gênese do tango, inclusive ressaltando a tristeza e a nostalgia pelo declínio da comunidade e da cultura negras na região. Na milonga *Candongá*, de Alberto Castillo, temos uma letra que chora o silêncio dos tambores negros na cidade de Buenos Aires:

Eso sí que era candonga,
era lindo el carnaval,
el candombe de los Congos,
de Cancún y Carancá.
Fiesta negra corralera,
fiesta negra, ¿dónde estás?
Se apagaron los tambores
y el tum-tum de su tam-tam

O tango será herdeiro das *milongas*, uma dança criada pelos *compadritos* como uma burla às danças que os negros costumavam dançar nos lugares de reuniões, os *tangos*. Seu canto assemelha-se ao cantar gauchesco, com a diferença que à milonga lhe rendem culto somente a *compadraje*¹⁵ do ambiente urbano de Buenos Aires. Sua cadência lembra os tamboriles das festas negras e será na *milonga* que o *compadrito* irá mostrar sua engenhosidade, seu talento, sua perspicácia e malícia.

Muito rapidamente a *milonga* adentra os *cuarteles* de *chinas*, pois este era uma prolongação dos bairros marginalizados. Logo estas reuniões às quais se *milongueaba* foram chamadas de *Milongas* e, conseqüentemente, os homens e mulheres que ali acudiam foram denominados *milongueros* e *milongueras*. Surgiram expressões como *vamos a la milonga*, que significava ir-se de farra, a dançar e beber. Segundo José Gobello (apud SALAS, 2004, p.25), *Milonga* é uma palavra de origem *quimbunda*, plural de *mulonga* e significa *palavra*, a palavra ou a voz dos marginalizados imigrantes de Buenos Aires. No próprio *Martin Fierro* (2009, p.46), publicado em 1872, José Hernández já punha o vocábulo como sinônimo de lugar para reunião dançante:

Supe una vez por desgracia
que había un baile por allí,
y médio desesperado
a ver la milonga fui.

Em outro trecho (2009, p.73) ainda temos:

¹⁵ Grupo de *compadres*; coletividade de *lunfardos*.

Ansi andaba como guacho
cuando pasa el temporal.
Supe una vez, por mi mal,
de una milonga que había,
y ya pa la pulpería
enderezé mi bagual.

Era la casa del baile
un rancho de mala muerte,
y se enllenó de tal suerte
que andábamos á empujones:
nunca faltan encontrones
cuando un pobre se divierte.

Uma década mais tarde a milonga já era a dança popular por excelência. Tornou-se de tal forma generalizada que era um baile obrigatório a qualquer reunião de baixa categoria, pelos cassinos vulgares dos mercados, inclusive em velórios. Nas suas origens, a *milonga* era uma dança solta, como os candombes negros, mas com o passar do tempo, transformou-se em um baile de casal, preferentemente entre homens, pois apenas mulheres de má vida a podiam dançar e os homens costumavam sair pelas ruas *milongueando* e, por falta de uma figura feminina, dançavam e ensaiavam os passos entre si. Com mulheres, dançavam apenas nos ambientes prostibulares.

Evaristo Carriego (1913, p.82), poeta argentino e grande influenciador das letras dos tangos, descreveu uma cena entre dois *orilleros* ensaiando passos de tango:

En la calle, la buena gente derrocha
Sus guarangos decires más lisonjeros,
Porque al compás de un tango, que es “La Morocha”,
Lucen ágiles cortes dos orilleros.

E, mais adiante (1913, p.83), temos uma referência ao próximo personagem de primeira grandeza para a gênese do tango, metaforicamente tratado por besta de carga passiva que carrega nos ombros o espírito rude e sombrio dos subúrbios:

¡Allá va el gringo! Como bestia paciente
Que uncida a un viejo carro de la Harmonía
Arrastrase en silencio, pesadamente,
El alma del subúrbio, ruda y sombría.

A forte imigração europeia, que se deflagrou sobre Buenos Aires desde a metade do século XIX, iria transformar social e culturalmente o país. Mais da metade destes estrangeiros eram italianos e o elemento italiano no tango será mais importante que o africano, uma vez que a presença italiana foi tão forte e sucinta que terminará por apagar dos tangos os resquícios de africanidade que possuíam. Junto às mudanças econômicas que ocorriam em solo argentino, milhões de imigrantes foram convidados a entrar no país, fenômeno este que

será transcendental para a sociedade argentina. Estes imigrantes, principalmente os espanhóis, muito bem se adaptaram às novas terras, entretanto, os italianos, por diferenciação inclusive linguística, foram os principais responsáveis pelo que veio a ser o *lunfardo*, idioma da marginalidade, sobre o qual falaremos adiante e que possui mais da metade de seu léxico formado por palavras e expressões da língua italiana.

A transmissão dos valores culturais não fora nem podia ser apenas unilateral. O preço da convivência em um verdadeiro mosaico cultural é, justamente, a osmose, a reciprocidade. Os italianos apresentaram seu legado ao mesmo tempo em que assimilavam a cultura das terras nas quais aportaram. Como salienta Vidart (apud SÁBATO, 1963, p.65), os italianos se argentinizaram enquanto os argentinos, mesmo sem querer e sem o saber, se italianizaram. Hoje em dia, quase 90% dos sobrenomes argentinos são de origem italiana e não espanhola, podemos observar esse fenômeno nos sobrenomes dos próprios jogadores de futebol da Argentina: Maradona, Messi, Buonanotti, Sampaoli, Caniggia, Batistuta, Di Stefano, Mascherano, D'Alessandro, Lavezzi, Passarella, Campagnaro, Biglia, entre muitos outros.

Estes núcleos de imigrantes chegados a Buenos Aires não formavam um contingente coeso, seus destinos não foram similares. Entretanto, a grande maioria teve uma áspera e amarga realidade e influenciou sobremaneira o mundo rio-platense e o tango. Misérias, fracasso, desenganos serão sentimentos que o elemento italiano irá aportar às letras dos tangos. Na própria literatura argentina aparecerá o elemento migratório, especialmente o italiano, como no romance de Cambaceres, *Música Sentimental*, no qual diz:

Abajo, entre el tumulto, los italianos de la Boca arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos, iban de un lado a otro... (apud SÁBATO, 1963, p.65)

E já apareciam as expressões carregadas de ressonância lunfarda com os italianismos:

Esse, dicen, es um mandría...

El súbdito napolitano Giacomo Piazzetta se pungueó dos naranjas de um puesto del Mercado del Centro... (apud SÁBATO, 1963, p.66)

As expressões do idioma italiano foram assimiladas pela marginalidade *orillera*, que misturaram sobre os italianismos seus próprios modos de falar em espanhol. Além do aporte linguístico, vale ressaltar aquele que será o mais importante caractere que a imigração trará ao tango: os valores sentimentais e espirituais, pois serão eles a dar ao tango a nostalgia e a tristeza, além do desengano. Horacio Ferrer (apud SÁBATO, 1963, p.66) assim afirma:

El tango es en origen la revelación de un modo de vida. Viejo modo de vida: la miseria de los basureros humanos de los bordes porteños en las postrimerías del siglo XIX, italianos frustrados en su mística aspiración de “hacerse l’América”, lo que origina esa obligada mistura de “insatisfacción, nostalgia, inadaptación y hambre que será el caldo de cultivo para la música que más tarde se llamará tango.

Muitas letras de tango mostram as condições nas quais viviam o imigrante ao integrar-se a Buenos Aires e Montevideo, lugares nos quais receberá o apelido *tano* de *italiano*:

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en un sueño,
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración...

Canzoneta de pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algún lagrimón...

La aprendió cuando vino con otros
encerrado en la panza de un buque,
y es con ella metiendo batuque
que consuela su desilusión...

O italiano, inclusive, passa a figurar cada vez mais na própria literatura e teatro nacionais, transformando-se em personagem comum dos sainetes argentinos. Foi o italiano, além disso, quem prestou ao tango um dos instrumentos que mais contribuiu para o ritmo antes do bandoneón: o acordeão. É com o acordeão que se gestará o processo embriogênico do tango e foi uma das contribuições mais estimáveis. Os italianos foram os imigrantes cujo número excedeu a qualquer outra nação, inclusive aos espanhóis. Entre 1887 e 1899, segundo Salas (2004), chegaram a Buenos Aires cerca de 1.100.000 italianos e entre 1900 e 1920, aportaram mais 1.200.000 italianos e entre 1921 e 1945, outros 850.000. Já em 1895, os italianos correspondiam a um total de 49% da população de Buenos Aires, o que nos faz pensar que o aporte italiano ao tango foi de primeira grandeza.

A nostalgia do italiano, *el tano*, na gíria lunfarda, sempre se voltava aos bandolins e ao acordeão para acompanhar suas entonações, canções do velho *paese*, para o qual não contava mais regressar. No tango *Giuseppe, el zapatero*, de Guillermo del Ciancio, temos resumida a sensação de pesar e a condição do italiano em Buenos Aires:

He tique, taque, tuque,
ha vuelto Don Giuseppe,
otra vez todo el día
trabaja sin parar.
Y dicen los paisanos
vecinos de su tierra:
Giuseppe tiene pena
y la quiere ocultar.

Em um poema lunfardo de Julián Centeya¹⁶, temos a odisseia de um imigrante italiano que, saindo de seu país natal, com a família, veio “fazer a América” e apenas encontrou miséria e desolação:

¹⁶ Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/520/Mi-viejo/>.

Quisiera amasijarme en la infinita
 ternura de mi barrio de purrete,
 con un cielo cachuzo de bolita
 y el milagro coleao de un barrilete.
 Verlo a mi viejo, un tano laburante
 que la cinchó parejo, limpio y claro;
 y minga como yo, un atorrante
 que la va de verso y se hace el raro.
 Mi viejo carpintero era grandote,
 y tenía un cuore chiquilín siempre en la vía.
 Su vida no fue más que un despelote
 y un poco, claro está, por culpa mía.
 Vino en el Comte Rosso, fue un espiro.
 Tres hijos, la mujer, a más un perro.
 Como un tungo tenaz la fue de tiro.
 Todo se la aguantó: hasta el destierro.
 Y aquí palmó... aquí está adormecido
 mi viejo el pobre tano laburante.
 Se la tomó una cheno de descuido
 y me dejó un recuerdo lacerante.
 ¿Qué mundo habrá encontrado en su apoliyo?
 Si es que hay un mundo pa'los que se piantan.
 Sin duda el cuore suyo se hizo grillo
 y su mano cordial es una planta.

Até que ponto os italianos se argentinizaram ou estes se italianizaram não é possível nem fácil dizer, até porque, como salienta Salas (2004), as fronteiras sociais e psicológicas costumam ser difusas e complexas, mas pode-se rastrear nos argentinos atuais os traços das raízes italianas, tendências e gestos de linhagem italiana. Sem contar, obviamente, o imenso aporte de palavras, gírias, frases feitas, ditos populares, expressões linguísticas que os muitos dialetos italianos (genovês, napolitano, calabrês) aportaram ao tango e ao idioma falado pelos argentinos.

Nos inícios das chamadas *orquestas típicas* de tango, que tocavam pelos *cafetines* de Buenos Aires, estas eram compostas em sua grande maioria por italianos. Foram italianos ou filhos de italianos muitos dos nomes do Tango, como exemplos temos: Henrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Vicente Greco, Pascual Contursi, Ernesto Ponzio, Roberto Firpo, Samuel Castriota, os irmãos Julio e Francisco De Caro, entre muitos outros. E as palavras de Daniel Vidart sintetizam a importância da imigração europeia para o tango:

Esta epopeya popular de la inmigración italiana (de quienes se abrieron paso desde las orillas hasta el centro de las ciudades a fuerza de laburo, amarrocando mango tras mango, morfando salteado y escabiando el ordinario Carlón de las cantinas arrabaleras), aunque silenciada y escamoteada por la historia oficial, no ha tenido otro cancionero que el del Tango... (apud SÁBATO, 1963, p.68)

Como vimos, o imigrante foi peça fundamental e *sine qua non* da emergência do tango, de um e outro lado do rio da Prata. Na cidade de Montevideo, a população europeia, principalmente italiana, compunha mais da metade da gente que se apinhava na capital

uruguaia. E assim como também sucedeu em Buenos Aires, em Montevideo o italiano, o espanhol, o francês, o turco, o polaco tiveram que conviver e compartilhar com o negro e com o campesino os apertados e miseráveis cômodos dos cortiços, lugares nos quais esta mescla cultural fez-se cada vez mais presente no final do século XIX. O tango nasce, como já vimos, nos *bajofondos* rio-platenses; nem Buenos Aires nem Montevideo, mas ambas as cidades podem considerar-se o berço do gênero.

Os próprios negros escravos também no Uruguai estiveram presentes com seus candombes e antecederam os imigrantes europeus. Porém, esse tango africano ao qual aludem algumas vertentes é muito anterior ao tango rio-platense e nada tem a ver com este que se desenvolveu especificamente na bacia do Prata, em ambas as suas margens, como o próprio Borges (2016) salienta dizendo que, por suas características, o tango só poderia ter nascido na região do rio da Prata.

Muito se diz que a Argentina costuma tirar dos uruguaios sua parcela e importância como berço e espaço no qual nasceu e se desenvolveu o tango. Entretanto, vale ressaltar que isso não condiz com a verdade, até porque seria tarefa das mais difíceis fazê-lo devido a uma imensa profusão de documentos e testemunhos, de argentinos e uruguaios, que atestam a presença do tango em ambas as *orillas* do rio ao mesmo tempo. Nomes como Vicente Rossi, um dos grandes cronistas de fins do século XIX, utilizado como fonte da história do tango pelo próprio Ernesto Sábato, escritor e filósofo argentino, era *oriental*¹⁷. E outro fator de primordial importância que aportou o Uruguai à história do famigerado ritmo rio-platense foi justamente ser o berço do tango mais conhecido e gravado da história: *La Cumparsita*.

Gerardo Hernán Matos Rodríguez (1897-1948), nasceu em Montevideo e em 1917 compôs uma marcha estudantil para que fosse cantada pelas ruas da capital uruguaia pela comparsa de carnaval da qual fazia parte, daí o nome *La Cumparsita*. As comparsas eram blocos carnavalescos muito populares em Montevideo e outras cidades. O “u” provavelmente adveio de que muitos dos italianos da cidade pronunciavam incorretamente o nome *comparsa* e em lugar chamavam *cumparsa*. Acreditando que a música poderia ter mais êxito se fosse colocada em ritmo de tango, Matos Rodríguez solicitou a Roberto Firpo que o fizesse, estreando *La Cumparsita* na mesma noite em que foi modificada em tango e obteve, de fato, um imenso êxito, mas o fervor não se manteve e o tango recém-criado caiu em desuso.

Segundo Benedetti (2015), sem saber o grande destino que esperava o seu tango, Matos Rodríguez, um mero estudante inexperiente de Montevideo, vendeu, com

¹⁷ Nome que se dava ao Uruguai por conta de seu nome República Oriental do Uruguai.

exclusividade, os direitos autorais de sua obra, por uns poucos pesos, ao editorial Breyer Hermanos e *La Cumparsita* se manteve marginalizado até que, em 1924, Pascual Contursi, que tinha por fama agregar letras suas aos tangos alheios e apresentá-los como sendo totalmente seus, e Enrique Maroni compuseram um poema e o puseram dentro da melodia de Matos Rodríguez. Contursi o levou, então, até Carlos Gardel sob o nome de *Si Supieras* (Se soubesses), que o gravou no mesmo ano de 1924. Nessa época, como salienta Braga (2014), Gardel estava caminhando para o estrelato, mas ainda não era um ídolo reconhecido.

Informado por Francisco Canaro, outro grande nome uruguaio da história do Tango, Gerardo Matos Rodríguez irritou-se, contratou advogados para defender seus direitos e escreveu ele mesmo uma letra para o tango *La Cumparsita*. A partir de então, *La Cumparsita* teve inúmeras gravações e regravações e a grande maioria delas com a versão puramente do tango instrumental. Tanto a letra de Contursi quanto a de Matos Rodríguez perderam completamente o espaço diante do fenômeno que a melodia alcançou a nível mundial. Em 1997, o parlamento uruguaio promulgou uma lei que declarava *La Cumparsita* como o hino cultural popular da República Oriental do Uruguai, referindo-se unicamente a sua melodia.

Gerardo Matos Rodríguez ainda escreveu muitos outros tangos, principalmente nos anos que passou na Europa, mas nenhum deles conseguiu qualquer reconhecimento. Como salienta Braga (2014), tornou-se um tanguero de um tango só, sendo o resto de sua produção totalmente opaca, mas não precisou de mais para colocar o mundo inteiro aos seus pés. *La Cumparsita* é o tango mais interpretado e conhecido do mundo e da história e é uma verdadeira lástima que, muitas vezes, quando é apresentado na televisão ou no rádio, esqueçam-se de mencionar que é uruguaio.

1.4. MI NOCHE TRISTE – O NASCIMENTO DA POÉTICA TANGUERA

Até meados de 1915, as letras dos tangos eram apenas coplas ou *letrillas* sem qualquer enredo ou profundidade, geralmente de cunho picaresco e satírico, utilizando-se de um léxico vulgar e fazendo referência ao mundo marginal e prostibulario do qual emergira. Não possuíam um mínimo de regra métrica ou rítmica, uma estrutura que pudesse ser reconhecida como uma forma poética. Eram letras muitas vezes improvisadas e logo esquecidas, quase nunca anotadas ou mesmo lembradas posteriormente.

A partir de finais da década de 1910 haverá uma verdadeira reviravolta e o tango irá se entristecer totalmente e ganhará argumento. Somente a partir deste momento podemos

considerar uma poética do tango. Ressaltando que um texto é um conjunto de signos codificados em um sistema cujo objetivo é transmitir uma mensagem, o texto poético está associado a uma carga estética do uso das palavras, principalmente quando organizam-se em versos.

Em 1917, com a composição de *Mi noche triste*, letra de Pascual Contursi sobre a melodia de Samuel Castriota e que será gravada por Carlos Gardel, entendemos a gênese do tango enquanto poesia. Utilizaremos o tango supracitado como exemplo por ter sido o primeiro a ser composto dentro destas normas que irão compor uma forma estética específica e que, por sua vez, se tornará um sub-gênero dentro do próprio gênero mais amplo do tango enquanto poesia e música. Neste tango de Pascual Contursi, observamos elementos métricos e simbólicos que serão estabelecidos como regras para o que virá a ser o sub-gênero do tango-canção. Colocamos aqui a letra completa de *Mi noche triste* para que possamos melhor entender:

Percanta que me amuraste
 en lo mejor de mi vida,
 dejándome el alma herida
 y espina en el corazón,
 sabiendo que te quería,
 que vos eras mi alegría
 y mi sueño abrasador,
 para mí ya no hay consuelo
 y por eso me encurdelo
 pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
 y lo veo desarreglado,
 todo triste, abandonado,
 me dan ganas de llorar;
 me detengo largo rato
campaneando tu retrato
 pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
 aquellos lindos frasquitos
 arreglados con moñitos
 todos del mismo color.
 El espejo está empañado
 y parece que ha llorado
 por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
 no puedo cerrar la puerta,
 porque dejándola abierta
 me hago ilusión que volvés.
 Siempre llevo bizcochitos
 pa tomar con matecitos
 como si estuvieras vos,
 y si vieras la catrera
 cómo se pone cabrera
 cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
 todavía está colgada:
 nadie en ella canta nada
 ni hace sus cuerdas vibrar.
 Y la lámpara del cuarto
 también tu ausencia ha sentido
 porque su luz no ha querido
 mi noche triste alumbrar.

A estrutura de *Mi noche triste* está composta de cinco estrofes com versos octassílabos e podemos perceber a presença de palavras em *lunfardo*, grifadas no texto e que podem ser encontradas tanto como substantivo (catrera; bulín), como quanto adjetivo (cabrera) e como verbo (amuraste; encurdelo), fenômeno este que recebeu o nome de *lunfardismo* e foi uma técnica e uma norma estabelecida dentro do sub-gênero do tango-canção. Outra característica é perceber que o sentimento do eu-lírico, no caso a dor pela perda de uma paixão, é traduzido no mundo como a ausência dos próprios objetos, perfazendo uma qualidade metonímica:

Ya no hay en el bulín
 aquellos lindos frasquitos
 arreglados con moñitos
 todos del mismo color.

Haja vista que a metonímia, de acordo com Fiorin (2013), caracteriza-se como um procedimento discursivo que constitui um sentido através do qual o eu-lírico rompe as regras combinatórias entre as palavras e provoca uma perturbação semântica que, por sua vez, produz novos sentidos. Torna-se não uma substituição de palavra, mas outra possibilidade criada pelo contexto de leitura do termo. Temos também a presença de modos combinatórios entre as expressões metafóricas e metonímicas, como a prosopopeia, uma combinação de qualificações ou funções que possuem traços semânticos com elementos que possuam traços contraditórios, tal como ocorre com a personificação, através da qual atribui-se funções ou qualificações que seriam humanas aos objetos ou animais, tal como no trecho abaixo:

y si vieras la catrera
 cómo se pone cabrera
 cuando no nos ve a los dos.

Assim como também temos caracteres que servem ao eu-lírico como elementos compensatórios desta falta:

Siempre llevo bizcochitos
 pa tomar con matecitos
 como si estuvieras vos

Através deste elemento figurativo, o enunciador chama a atenção do enunciatário para certos aspectos da realidade que descreve. Entretanto, a tradução extrema do sentimento de

tragicidade pelo abandono sofrido se dá exatamente através da própria contemplação do eu-lírico por meio de uma combinação figurativa metafórica e metonímica, ao personificar o espelho:

El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

Além disso, a própria atmosfera do tango, enquadrado no espaço enunciativo do *bulín*, um lugar fechado no qual emerge agora a subjetividade, um quarto íntimo e que faz jus ao próprio título do tango, *Mi noche triste*, dando exatamente este clima de cenário noturno, obscuro, soturno, entrecortado apenas pela “lámpara del cuarto”, o que pressageia o cenário melodramático, atmosferas escuras com a presença de uma luz ínfima, fugidia, que a qualquer momento se pode ir embora como a própria vida do protagonista e que ressalta a própria ausência da mulher; por causa do abandono; a luz não é mais capaz de cumprir a sua função assim como também o violão já não vibra as suas cordas.

Outra característica que permeará o tango-canção é o passado, a nostalgia, o *compadrito* está preso ao antes, é o passado quem move a ação; o *compadrito* não tem futuro, apenas passado, a ação dá-se no tempo passado, o presente traduz-se por um tédio pela falta de ação. Não há movimentação para frente, apenas referências para trás percebidas através do uso de verbos no passado. Os verbos no presente remetem às ações que são feitas em prol do passado.

Mi noche triste marca uma poetização do tango se entendermos, como apregoa Ricouer (1976), que a poética diz respeito aos símbolos e imagens que dominam um determinado gênero artístico ou mesmo as figuras que persistem e através das quais toda uma cultura ou época reconhece-se a si mesma. A linguagem poética é uma inversão da linguagem do cotidiano, comum, e não se dirige para fora, mas antes para dentro, na direção do interior, de um estado de espírito estruturado e expresso agora através da poesia. Entretanto, no que diz respeito ao tango, e mais especificamente ao tango-canção, essa linguagem poética marcada pelo linguajar Lunfardo traduz-se por ser um desafio às normais tradicionais cultas vigentes da língua espanhola, língua esta falada pela parte burguesa da sociedade portenha. A linguagem poética do tango é, portanto, o próprio falar coloquial rioplatense não considerado no terreno acadêmico, não registrado nos dicionários de espanhol, que fez-se esteticamente formalizar através do tango e volveu-se poesia.

Mais do que isso, *Mi noche triste* inaugura uma semântica da expressão do sentimento trágico do amor e da existência que representa o abandono e a traição do homem pela mulher.

A partir deste momento, as letras dos tangos giram em torno de um objeto de desejo que vai embora e da força que os resíduos deste objeto deixam para trás, do poder dos vestígios de uma ausência presente da mulher. Estes elementos nascidos com a composição de Contursi e Castriota materializaram um modo de sentir moderno do sentimento de desencanto existencial. Isso diz respeito ao que Antonio Candido (2006) salienta sobre a importância do social, ou seja, dos aspectos extrínsecos a uma obra, não como causa ou significado, mas como elemento que desempenha um determinado papel dentro da constituição estrutural da obra e, portanto, tornando-se um aspecto interno da mesma.

A estrutura do tango-canção sofreu alterações a partir da década de 1920 e os tango-canções passam a trazer uma estruturação mais simples, composta de duas partes e um estribilho entre ambas que pode se repetir ao final. Entretanto, os elementos de semantização e animização continuaram cobrando força. Mas o que se pode observar a partir de 1917, é uma estrutura de texto, com argumento, com um eu-lírico que narra uma história, a sua história, Há um deuteragonista, pois a mulher, ainda que tendo abandonado o narrador, continua presente através de sua ausência, pois o eu-lírico a mantém viva em seu discurso. A mulher continua sendo um meio de realização do eu-lírico.

A mudança do papel feminino é outro ponto de inflexão trazido por *Mi noche triste* e que se pauta pela representação da relação amorosa e do novo papel da mulher na sociedade moderna. A mulher cumpriu sempre um papel fixo na sociedade cuja função era satisfazer as projeções masculinas. No tango-canção há uma mudança da concepção feminina legítima, que é a mãe, a esposa ou a noiva virgem, para a mulher profana, devassa, livre; a *mina*. E é justamente este novo protótipo da mulher que causará as angústias do homem - o abandono e a traição - expressados pelo sub-gênero do tango-canção. Podemos considerar *Mi noche triste* como o responsável por colocar em marcha o programa poético do tango-canção em um nível macroestrutural.

Mais uma vez podemos verificar que a voga de um determinado tipo de poética tanguera, tal como nasce com o tango-canção em 1917, que a preferência do público por este modo de se compor e cantar tangos, por este gênero estilístico de tango específico, o gosto das classes, a origem social dos compositores e as relações estabelecidas entre a obra e as ideias vigentes, dos sistemas político-econômicos, da organização social são importantes para que possamos entender o modo de sentir dessa gente e dessa época e compreendermos, a partir desta estrutura de sentimento, a estética assumida pelo tango dentro do gênero tango-canção.

A mudança que ocorre no *ethos* do *compadrito*, dos primeiros tempos do tango nas últimas décadas do século XIX e a primeira década do século XX, de um *compadrito* forte,

frio, indiferente e triunfante para um *compadrito* fracassado, melancólico, nostálgico e existencialmente trágico, está imbrincado nas malhas da cultura, haja vista que a relação do homem para com a mulher havia se modificado. Essa nova situação desencadeará em um nível estético, dentro do tango, um novo olhar sobre estas relações sociais evidentes e a necessidade de se questionar, estilisticamente, as convenções tangueras vigentes a fim de criar uma nova forma que melhor expressasse as novas angústias pelas quais passava esse novo homem argentino.

Como salienta Candido (2006), ao fazermos tal análise, levamos em conta o elemento social não como algo externo à obra, mas como um elemento de sua própria constituição estrutural, como fator da construção da obra artística. Uma análise estética que assimila o social como um dado da arte. Uma vez que consideramos os fatores sociais dentro do papel de formadores da estrutura do tango-canção, veremos que estes são decisivos para a análise poética a qual pretendemos, pois o que buscamos é justamente demonstrar, através do conceito de *estrutura de sentimento* de Williams (1965; 1992; 2002), o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como um fator estético. Os elementos sociais são filtrados através de uma concepção estética e trazidos à superfície a fim de que assim possa-se entender a singularidade de um fenômeno artístico.

Sendo assim, o texto poético do tango constitui-se enquanto poética uma vez que apela para diversos recursos estilísticos a fim de transmitir emoções e sentimentos sempre levando em consideração os critérios de estilo do gênero do tango assim como também do próprio estilo do compositor. A poética do tango, cujo texto está escrito em verso rítmico, foi feita para ser cantada, e mais do que isso, do ponto de vista do gênero do tango-cação, foi feita para ser cantada de uma determinada maneira. As letras dos tangos caracterizam-se por conter elementos de valor simbólico e de imagens literárias e caberá a nós possuir uma atitude ativa a fim de decodificar a mensagem, percebendo, através de um exercício hermenêutico, as poéticas do trágico dentro do tango-canção. Na poética tanguística é evidenciada a estética da linguagem acima do próprio conteúdo graças a diversos procedimentos a nível fonológico, semântico e sintático. As letras dos Tangos costumam caracterizar-se pela sua capacidade de associação e de síntese, com abundância de metáforas e de outras figuras literárias.

A partir do tango-canção, o tango incorreu em exagerada melancolia, empanturrou-se de temas de abandono e tristeza, com muito peso dramático, cantando o cúmulo da fealdade humana e social e os erros que arruinam uma existência, caracterizando-se no que chamamos de Melodrama ou o trágico romântico. O tango-canção foi uma poética da vida urbana, uma crônica de Buenos Aires, e foi a estas letras que Borges (2016), apesar da irritação que lhe

causava os tangos-canção, afirmou que eles iriam compor uma verdadeira *comédia humana* de Buenos Aires.

Sendo a arte o lugar na e pelo qual se manifestam as relações sociais, também irá manifestar as formas culturais a partir de uma materialidade, uma forma histórica. As formas sociais incorporadas e formalizadas nas manifestações artísticas, padecendo das transformações espaço-temporais históricas, afirma que a face temática de uma determinada arte é inseparável da face formal de um texto. O Tango-canção transforma-se de um aspecto formal dentro de uma abrangência ampla que é o tango enquanto manifestação artística em uma categoria estético-literário-poético-melódico. Como salienta Machado e Pageaux (2001), a passagem de uma forma estética para um gênero estético, um modelo a ser seguido, é um processo histórico e sempre que uma forma coincide com a expressão literária, tende a tornar-se gênero.

O conceito de gênero (literário, musical, etc.) encontra-se na encruzilhada de critérios temáticos e formais, pois sempre constarão misturas de questões semânticas e formais e a problemática de uma identidade para o modelo genérico desaparece quando a forma transborda o gênero definido. De acordo com Machado e Pageaux (2001, p.114-115):

De facto, note-se desde já, o conceito de “modelo” tem a ver essencialmente com a “fortuna” dum texto, duma forma tornada gênero e susceptível de ser reproduzida a partir de certos elementos genéricos. [...] É a este conjunto de elementos particularmente híbridos, indo da estética à ideologia, que se pode chamar “modelo”, na medida em que é objeto de imitações, de reproduções fora do tempo de criação e de publicação e também para além das fronteiras da cultura de origem.

O sub-gênero do tango-canção tornou-se um modelo em relação àquilo a que um modelo se constrói como reflexo, como resposta que implica imitação e transformação, pois o modelo, um determinado gênero musical, no caso específico o tango-canção, é um núcleo formal que possui uma história porque se relaciona com um conjunto de normais sócio-históricas, em conformidade ou em ruptura com as convenções da época, assim como também diz respeito a um imaginário social e cultural. Portanto:

[...] o modelo de que falamos, no sentido mais amplo do termo, mais ou menos diretamente, a estrutura de um outro texto, de um outro sistema de textos literários (a mensagem), mas também a um sistema de elementos formais de caráter estético (o modelo propriamente dito), a um sistema de valores que pode ser historicamente definido, reconstituído (as normas) e a um sistema de representações que tem, evidentemente, uma relação com a ideologia do momento. Todavia, mais precisamente, ele liga-se a uma situação cultural extremamente complexa, na qual a obra pode estar em relação de homologia, de congruência, mas também de ruptura (aquilo já chamamos de imaginário social). (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p.116)

Como antes salientado, não se deve considerar a dimensão sócio-cultural como

entidade espacial que não está situado sobre fronteiras. Essas fronteiras sobre as quais alicerça-se o âmbito do social perpassam por todas as manifestações de uma sociedade, através de cada unidade sistemática, estendendo-se aos átomos da existência. Portanto, para entendermos um fenômeno artístico, precisamos enxergá-lo como uma participação autônoma e como uma autonomia participante, pois, como afirma Bakhtin (2002, p.29), é apenas dentro desta relação dialógica que o fenômeno estético deixa de ser uma simples existência para adquirir significação, sentido; transformando-se em uma “mônada que reflete tudo em si e que está refletido em tudo”. A forma estética que se genericifica aborda o conteúdo a partir do externo, uma vez que em um fenômeno artístico, o conteúdo aparece formalizado, pois:

Não pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, como, aliás, realiter não há forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferentes: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma. (BAKHTIN, 2002, p.37)

Ao tratarmos sobre a inovação estilística trazida pelo advento do tango-canção, através da composição *Mi noche triste*, verificamos certos elementos formais e semânticos novos que, juntos, constituíram o gênero supracitado. Ao analisarmos as letras deste gênero tanguístico, levamos em consideração que é com estes novos valores e como a nossa atividade analítico-estética se relacionam e sobre eles está orientada a intenção estética. No caso do tango-canção, o acontecimento ético da traição, o fantasma da infidelidade, o abandono e o sentimento de melancolia encontrou formalização dentro deste gênero específico. Portanto, como afirma Bakhtin (2002), a estrutura formal estética de um fenômeno artístico é a expressão axiológica do autor-criador e do indivíduo que percebe e interpreta e que é, ao mesmo tempo, também co-criador e leitor da obra como conteúdo, pois todos os instantes de uma determinada obra através dos quais somos capazes de experimentar a atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo e que, ao mesmo tempo, são superados pela materialidade através desta mesma atividade interpretativa, estão relacionados com a forma estética. No que diz respeito à poética, essa dicotomia entre forma e conteúdo

[...] encontra sua explicação no caráter do material da poesia – a palavra, com a ajuda da qual o autor – o homem falante – pode ocupar diretamente sua posição criativa; enquanto que, em outras artes, entram no processo de criação corpos heterogêneos como mediadores técnicos: os instrumentos musicais, o cinzel, etc.; além disso, o material não envolve tão multilateralmente toda a atividade do homem. Passando através desses mediadores heterogêneos, a atividade do autor-criador especializa-se, torna-se unilaterale, conseqüentemente, menos separável do conteúdo ao qual ela deu forma. (BAKHTIN, 2002, p.70)

Do ponto de vista do tango-canção como forma estética e conteúdos inovadores na

história do ritmo rio-platense, o grande culpado por esta transformação transcendental na história do tango do ponto de vista estético no que diz respeito à poética e à música, será, mais uma vez, Pascual Contursi, o mesmo responsável pela confusão com a melodia de Gerardo Matos Rodríguez e que levou o *La Cumparsita* a ser simplesmente o Tango entre os tangos na história.

Nascido na província de Buenos Aires, ganhou fama de agregar letras aos tangos alheios sem consultar seus respectivos compositores e isso lhe angariou muitas desavenças e brigas judiciais. Mas, pese a este mal hábito de desrespeitar os direitos autorais e apresentar tangos de cujas composições não era dono e fazê-los como se seus fossem, foi justamente em mais uma façanha deste tipo que iria provocar, sem o saber e de forma espontânea, uma verdadeira combustão na história do Tango.

Não muito longe de nosso cenário, o pianista Samuel Castriota apresentou, no café *El Protegido*, em Buenos Aires, um tango próprio chamado *Lita* que não possuía letra, algo muito comum ainda naquele momento. Do outro lado do rio, em Montevideo, no cabaré *Moulin Rouge*, em uma noite de 1916, Pascual Contursi ouviu a dita melodia e resolveu colocar letra sem consultar devidamente o autor da canção e o fato era que o consentimento de Castriota pouco lhe importava. Contursi passou a cantar o tango como se letra e música fossem de sua autoria, denominando-a *Percanta que me amuraste*, fazendo referência ao primeiro verso da canção.

Segundo Benedetti (2015), em um teatro de Montevideo, mais uma vez o Uruguai aparecendo de maneira pontual na história do tango, no teatro *Urquiza*, cantava por aqueles tempos um duo musical formado por dois cantores de pouca fama, o uruguaio José Razzano e um francesinho chamado Charles Gardés. Possivelmente, como salienta Benedetti (2015), o próprio Contursi levou a canção de Castriota, com os versos que havia composto para a melodia, até a dupla, que interessou-se pelo trabalho conjunto no ato, apresentando-o no teatro Empire em 1917 e em maio do mesmo ano, gravando com a empresa Max Glücksmann sob o título de *Mi noche triste*.

O tango de Castriota, a letra de Contursi e a voz de Gardel transformaram esse tango não só em um sucesso absoluto, como também em um ponto de inflexão para a própria história do tango. A difusão massiva da música terminou por impor imediatamente elementos que transformar-se-iam em característicos para o que viria a ser o tango-canção, que começava a engendrar-se justamente a partir de *Mi noche triste*. De acordo com Benedetti (2015), *Mi noche triste* traz versos que expunha definitivamente a dramaticidade de um sentimento íntimo, trazendo uma queixa logo de início:

Percanta que me amuraste
En lo mejor de mi vida

Unida ao sentimento de angústia do eu-lírico abandonado, que surge totalmente diferente da voz anterior do tango:

Y la lámpara del cuarto
También tu ausencia ha sentido
Porque su luz no ha querido
Mi noche triste alumbrar

Contursi inaugurou o tango-canção, trazendo temas como a nostalgia, a tristeza e o abandono, assim como também uma nova roupagem do *compadrito*, na pele do *cafinflero*¹⁸ que chora pelo abandono de sua querida prostituta. O fato da música começar com o termo lunfardo *percanta*, que diz respeito a uma mulher que se vende, uma mulher de má vida, mostra também o uso do jargão marginal e do léxico lunfardo, duas características que também serão elementos do tango-canção das décadas de 1920 e 1930, as quais nos propomos analisar. Outro elemento que faz alusão ao mundo marginal prostibulario são os versos:

De noche, cuando me acuesto,
No puedo cerrar la puerta,
Porque dejándola abierta,
Me hago ilusión que volvés.

A simples menção do narrador-protagonista de deixar a porta aberta para ilusionar-se de que a mulher irá retornar, demarca que a mesma costumava sair e voltar noite adentro, pelas horas da madrugada, o que só seria possível, do ponto de vista de uma sociedade machista e patriarcal, se se tratasse de uma mulher da vida, em outras palavras, uma prostituta.

A partir de *Mi noche triste*, o tema do abandono será constante nos tangos-canção das duas próximas décadas. O *compadrito*, abandonado pela *percanta*, transforma-se agora em um homem melancólico por não superar a perda do objeto libidinal, entristecido, nostálgico, por estar sempre a retomar o passado de quando a tinha consigo e torna-se uma figura trágica pois, sendo ele próprio uma voz do patriarcado duplamente representado, por seu gênero e pelo modo como ganha a vida, explorando a mulher que termina por abandoná-lo, a saída que encontra só pode ser através da autodestruição, pelo álcool ou pelo suicídio, ou matando aquela que o fez sofrer e o desprezou.

A gravação de Gardel, que na época ainda não se chamava Gardel, mas Gardés, seu sobrenome original em francês, não foi a primeira gravação de um tango cantado, mas sim a

¹⁸ O mesmo que *rufián*. Cafetão.

primeira gravação de um tango cantado tal como o conhecemos hoje. Inclusive, criou com essa gravação o modo de se cantar o tango. Segundo Borges (2016, p.95):

Gardel tomó la letra del tango y la convirtió en una breve escena dramática, una escena en la cual un hombre abandonado por una mujer, por ejemplo, se queja, y en la cual – y este es uno de los temas más tristes del tango – se habla de la decadencia física de una mujer.

Com *Mi noche triste* aparece o tango narrado, com enredo, uma história com início, meio e fim, com reconhecimento e peripécia, uma crônica poética dentro do tango, através da qual irrompe a tristeza e a intimidade. Sem querer e sem o saber, Pascual Contursi revolucionou a história do tango por duas vezes.

1.5. LA VIDA ES TAMBIÉN UN BANDONEÓN – O TANGO GANHA A SUA ALMA

Ernesto Sábato (1963, p.18), falando sobre o bandoneón, assim pergunta: “¿Qué misterioso llamado a distancia hizo venir, sin embargo, a un popular instrumento germánico a cantar las desdichas del hombre platense?”. Não se sabe ao certo quem trouxe o *bandoneón* para a Argentina nem quando nem como ou por quê. O que parece unísono é que, provavelmente, tenha chegado por mar, através de algum imigrante que aportou na cidade de Buenos Aires trazendo aquilo que seria considerado a alma do tango. As histórias são muitas, algumas totalmente inverossímeis, outras mais aceitáveis, mas nenhuma considerada absolutamente verdadeira. Talvez a verdade sobre as origens da união entre o tango e o *bandoneón* esteja no entrecruze destas várias vertentes.

O certo é que ninguém ignora que o instrumento do tango por excelência é o *bandoneón*, nossos ouvidos associam imediatamente o som do instrumento com este ritmo específico e, conseqüentemente, com a cidade na qual nasceu. É sabido que desde a metade do século XIX o *bandoneón* já era conhecido na capital argentina, mas popularizou-se como instrumento do tango a partir das formações das orquestras típicas, que lhe dariam o ressoar que jamais poderia ser esquecido. Como salienta Benedetti (2015), algo muito curioso que um instrumento criado para rituais religiosos e mortuários na Alemanha tenha servido tão bem a uma música profana e marginal na América do Sul.

Braga (2014, p.125) bem alude quando diz que, embora o *bandoneón* tenha nascido na Alemanha, adquiriu cidadania portenha e, desde então, o tango ganhou a sua alma e essa alma seria, a partir de agora, “carregada de melancolia e tristeza”. Foi o professor de música Heinrich Band quem começou a reformar um instrumento já existente, a *concertina*, até

chegar ao *bandoneón* por nós conhecido, instrumento que o criador começou a vender por volta de 1840. Entretanto, Band teve vida curta e, após a sua morte, de acordo com Braga (2014), os sucessores seguiram a trilha aberta pelo pioneiro. De acordo com Luis Labraña, citado por Braga (2014, p.126), o uso do *bandoneón* fracassou na Alemanha, seu emprego era preterido em favor do acordeão, cujo som era alegre e ressaltava nas festividades, ao contrário do *bandoneón*, cujo destino era ser triste.

A origem do nome deve-se ao fato de que Heinrich Band começou a produzir e comercializar o *bandoneón* ao criar uma firma por nome *Union*. Exatamente por isso, os instrumentos levavam gravados nas caixas de madeira a expressão *Band-Union*. Seu ingresso no mundo do tango também é desconhecido, mas acredita-se que tenha sido feito pelos imigrantes alemães que o trouxeram consigo em uma das viagens.

Desde o início estabeleceu-se uma relação de solidão e desamparo entre o cancionero do tango e o *bandoneón*, ambos compartilhando uma profunda tristeza e uma dolorosa melancolia, “una angustia oscura, el llanto contenido, el llanto que solo puede salir si cierta poesía tiene como soporte la dulce y sonora melodía del bandoneón” (BECH; SAIVIZZO, 2001, p.50). Torna-se o instrumento que define as desilusões e as angústias do tanguero, através de sua queixa melancólica e o próprio tango tem homenageado, ao longo de sua história, àquele que lhe deu sua alma.

Muitas são as letras dos tangos que alabam e poetizam o *bandoneón*, falando da relação de solidão compartilhada entre o cancionero e seu instrumento, como nos versos geniais de Cátulo Castillo, nos quais o instrumento aparece personalizado, alegorizado pela letra maiúscula com a qual encerra uma ideia, um sentimento, uma emoção:

Lastima, Bandoneón, mi corazón
tu ronca maldición maleva,
tu lágrima de ron me lleva
hacia el hondo bajofondo
donde el barro se subleva.

Com a introdução do *bandoneón* no tango, este adotou um temperamento queixoso, cadencioso, adusto e apagado. Foi uma verdadeira transformação anímica e sentimental. O *bandoneón* transformou-se, nas palavras de Salas (2014), no transmissor da nostalgia de Buenos Aires, que agarrou-se nos desenganos dos imigrantes, na tristeza diante da perda do passado e na nostalgia das paisagens pretéritas. Esse sentimento no qual se cruzam a pobreza, a solidão, as dores individuais mais recônditas e a dor de ser protagonista e testemunha das desilusões sociais estão belamente sintetizadas nos versos de Homero Manzi, quando queixa-se ao Bandoneón, também aqui em maiúscula, afirmando ser o som do bandoneón a expressão

para a tristeza argentina:

Tu canto es el amor que no se dio
y el cielo que soñamos una vez,
y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer.
Y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón,
y el trago de licor que obliga a recordar
si el alma está en "orsai", che bandoneón.

Não importando as várias versões sobre quem o teria trazido para Buenos Aires, se um veterano da Guerra do Paraguai, José Santa Cruz; um marinheiro inglês de nome Thomas Moore; um ferreiro natural de Sargans de sobrenome Schumcher; ou, inclusive, um marinheiro brasileiro chamado Bartolo, o fato é que o *bandoneón* deu ao tango o selo definitivo de uma criação inconsciente e multitudinária, converteu-se em um instrumento simbólico do tango e sua máxima representatividade, seu sinônimo. O homem marginal, do povo, da rua, *callejero*, *orillero*, sente pelo *bandoneón* imenso respeito, uma admiração e uma paixão que não professa por nenhum outro instrumento.

1.6. LUNFARDO – O “IDIOMA” DO TANGO

Costuma-se colocar a origem do *lunfardo* no modo de falar de delinquentes, que praticavam um código linguístico para despistar a polícia e que também servia como meio de comunicação dentro das prisões. Teria nascido em meados da segunda metade do século XIX, com a junção de expressões das línguas espanhola, italiana e cigana, além de outros idiomas que perambulavam pela cidade de Buenos Aires e compuseram o chamado *idioma canero* (de *cana* – prisão). Em outras palavras, era a voz dos presos, dos marginais, dos ladrões, a denominação usual que os *lunfardos* (ladrões) utilizavam para denominar seu próprio linguajar e terminou por se incorporar à língua oficial. Segundo José Gobello (1996), no livro *Aproximación al Lunfardo*, o *lunfardo* não deve ser considerado nem idioma nem dialeto nem jargão, mas um vocabulário estruturado por vozes de variadas origens que o portenho emprega em oposição à língua culta oficial.

Desse modo, o *lufardo* se mostraria como uma recriação da linguagem do cotidiano enquanto canpor poético, uma vez que a linguagem poética recria mundos textuais que, de diferentes modos e níveis, dialogam e se referem ao mundo real, sem, no entanto, sê-lo. Por esta razão, Ricoer (1976), em sua hermenêutica discursiva, dialoga não apenas com uma cultura ou um contexto social, mas também com os possíveis mundos inscritos na pluridiscursividade do texto. Em outras palavras, as letras dos tangos-canção não são apenas

representações do mundo mas, em sua configuração metafórica, são possibilidades de leituras em face da pluridiscursividade textual. Isto porque a literatura não diz apenas os mundos que existiram, porém também os possíveis mundos.

O *lunfardo* espalhou-se vinte anos antes de terminar o século XIX, tomou os *conventillos*, os *cafetines*, os cafês, os prostíbulos, e como boa parte dos habitantes dos bairros marginalizados eram de nações diferentes, o *lunfardo* terminou por se tornar um “idioma” neutro entre essa gente, com o qual podiam conversar entre si sem serem entendidos pela *yuta*, *rati*, *cobani*, todas palavras lunfardas para se referir à polícia.

O *lunfardo* se desenvolveu incorporando em seu léxico palavras e expressões de muitas línguas, principalmente a italiana, mas também encontramos aportes do espanhol, da língua cigana, o *romani*, do árabe, entre outros. Além disso, muitas das palavras tomadas destas línguas, no *lunfardo*, possuem outro significado, grande parte das vezes até oposto ao significado original. Usa-se, também, o *vesre* (*revés* ao contrário), que é uma estratégia de inverter as sílabas de uma palavra e, com esse ardil, inverte-se ou modifica-se também a definição do termo. Por exemplo: tango – gotán; mujer – jermu; maestro – troesma; tinto – totín (referindo-se ao vinho tinto). De acordo com Braga (2014), em 1897 foi publicado o primeiro dicionário de lunfardo-espanhol, de autoria de Antonio Dellepiane, cujo título era *El idioma del delito*, registrando 441 vocábulos e 179 locuções.

O tango terá a honra de transformar o linguajar da marginalidade, a gíria da parte desprezada da cidade no modo de falar de toda uma sociedade. Torna-se, de uma língua de origem diversa, no modo de falar portenho contra o estabelecido pela língua oficial. O *lunfardo* passa a ser a forma de falar de Buenos Aires, o idioma do tango. De acordo com Braga (2014), o *lunfardo* é um modo de falar que está vivo e incorpora, ao longo do tempo, desde sua origem, novos vocábulos e expressões. O mais recente dicionário de *lunfardo* foi publicado por José Gobello, em 2005 e inclui mais de 6 mil vocábulos e expressões e o site www.todotango.com.ar possui um léxico, desde 2010, que já ultrapassa 12.500 vocábulos e expressões.

A poética tanguera das décadas de 1920 e 1930, período de tempo ao qual nos propomos a analisar as letras, abusará do *lunfardo* e trazer expressões lunfardas foi, inclusive, uma das características do tango-canção. O uso deste idioma, entretanto, para os não iniciados, pode suscitar em confusão e total dificuldade na compreensão da música, dos significados de sua poética. Como exemplo, a música *El ciruja*, de 1926, é um verdadeiro desfile do vocabulário *lunfardo*:

Recordaba aquellas horas de garufa

cuando minga de laburo se pasaba,
meta punguia, al codillo escolaseaba
 y en los burros se ligaba un meteión;
 cuando no era tan junao por los tiras,
 la lanceaba sin tener el manyamiento,
 una mina le solfeaba todo el vento
 y jugó con su pasión.¹⁹

O *lunfardo*, como vimos, é o nome da gíria delinquente, palavra pela qual se designava o ladrão. A língua *orillera* da cidade de Buenos Aires, usada, hoje em dia, não mais por ladrões, mas por toda a cidade, mas que, em seus princípios, era utilizada tão somente pelas classes mais baixas, por putas e cafetões. Uma forma de comunicação carcerária, polida entre presidiários, que não desejavam que os guardas os compreendessem. Um vocabulário, filho do imigrante e da prisão, que resistiu aos gramáticos e à arrogância intelectual. É a maneira pela qual os *compadritos* reconhecem a si mesmos, uma vez que não se reconheciam como ladrões propriamente ditos. Diziam de si: *Somos nosotros, los calaveras... somos nosotros, los lunfardos...*

1.7. LA SECTA DEL CUCHILLO Y DEL CORAJE – DE COMPADRES, COMPADRITOS Y MILONGUERAS

O tango é um gênero literário e musical nascido nas margens do rio da Prata. Argentina e Uruguai disputam-se sua origem, entretanto ambos os países, por muito tempo, conformaram um só território, mas muito mais do que a discussão por sua nacionalidade, o certo é que nunca deixou de ser um ritmo marginal e descarnado, levantando-se do barro e com um sentimento de dor pungente que o deixa quase sem alento.

Segundo Aguinis (2001), o Tango deixou profundos e eloquentes indícios na mentalidade argentina, sobre o “atroz encanto de ser argentino” (2001, p.49). Expressa rancor, medo, tristeza, malícia, tragicidade, nascido nos *arrabaldes* malditos e perigosos, delinquentes e marginalizados. A bacia do Prata abriu-se de par em par entre o delito e a barbárie que aniquilaram o *gaucho* e a desorientação do aluvião migratório.

Um resultado híbrido de múltiplos cruzamentos humanos e culturais, artísticos e linguísticos, sociais e psicológicos. Se Argentina e Uruguai foram por si sós híbridas em suas origens, frutos da confluência dos países europeus, estes, por sua vez, foram igualmente híbridos, resultado de misturas étnicas e raciais ao longo da história europeia. Como diz Aguinis (2001, p.50), “hibridez sobre hibridez sobre hibridez”. O Tango jamais teria sido o

¹⁹ Grifos nosso.

que foi e o que é se não fosse a contribuição da dor, das esperanças frustradas, das decepções angustiantes dos que aportaram à bacia do Prata com “un bagayito por toda fortuna”²⁰. Sobre o encontro do gaúcho e do imigrante, fala Aguinis (2001, p.52):

De esa forma confluyeron los descendientes del gaucho y los recién llegados de Europa. Se tuvieron recíproca prevención. Al miedo lo encubrían con desdén, chistes o silencios. Tanto unos como otros cargaban frustraciones y nostalgias. El inmigrante desarraigado y el descendiente del gaucho muerto no sabían cómo descubrir que los unía el dolor. Ocultándose de miradas impertinentes, por ahí soltaban lagrimones sobre las piedras de su destino cruel.

Os *gauchos* eram homens perdidos, expulsos dos pampas pela fome e pela miséria. Misturavam-se com os índios e sobreviviam carneando vacas enquanto tomavam chimarrão. Era uma massa rural que não reconhecia qualquer ofício ou governo ou justiça, a não ser a que fazia com as próprias mãos. Foram considerados, no século XIX, tanto quanto os bandoleiros de cangaceiros no Nordeste brasileiro no século XX, delinquentes, ladrões, vagabundos, desonestos que resistiam ao poder dos *terratenientes* e não aceitavam a propriedade privada das terras pelos burgueses, que haviam começado a cercar com arame farpado os pampas, transformando o interior em verdadeiros feudos.

Nos anos embrionários do tango, quatro figuras sociais adquirem ascendência arquetípica: o *compadre*, o *compadrito*, o *compadrón* e o *malevo*. Destes, o *compadrito* será o mais explorado por nós em nosso trabalho, uma vez que constitui a figura central do tango-canção. O *compadre* será o herdeiro direto destes *gauchos* desterrados, obrigados a migrar para a cidade grande e a entulhar-se nos *conventillos*. O *compadre* destaca-se por ser o homem “bravo, íntegro y solitário” (BORGES; BULRICH, 2000, p.44). “Compadre” era um tratamento dado aos homens de classe baixa, sinônimo de camarada. Era um *guapo* de prestígio por sua coragem, que sempre procurava demonstrar através de duelos provocados para este fim e por seu olhar. Foi o personagem do tango mais admirado por Jorge Luis Borges, que tece poéticos elogios a estes homens de antanho cujos relatos de suas *bravuconadas* animaram as primeiras letras dos tangos.

O *compadre* encarna a própria honra do *arrabal*, a justiça marginal diante do poder do centro, da arbitrariedade da polícia. É homem de palavra, veste-se de negro por seu contato constante com a morte, o único acessório que poderia ser branco era o *pañuelo* gauchesco que levava no pescoço. Sua arma é a faca, a adaga, o punhal, que sempre mantém em alerta sob a roupa. Vive sozinho, não possui família por não querer deixar viúva e filhos caso sobrevenha sua morte, pois está sempre atrás de provar a sua coragem e a sua habilidade com a faca. O *compadre* não via a si mesmo como *compadre*, mas via-se como *criollo* e o arquetipo do

²⁰ Tango “Los Bueyes”, de Carlos de la Púa e Ernesto de la Cruz, 1928.

criollo era justamente o *gaucho*. Como aponta Borges (2016), existiram muitos tipos de *compadres* que tentavam mimetizar um arquétipo ideal e esse ideal era justamente ser valente, criaram uma verdadeira religião da coragem.

Os *compadres* costumavam provocar a outros *compadres* para medirem suas forças. Não o faziam por dinheiro ou glória, apenas por serem fiéis à religião da valentia, o que Borges (2016, p.149) chama “la secta del cuchillo y del coraje”. Era um homem que estava sempre pronto para lutar. Manuel Gil de Oto (apud BORGES, 2000, p.29), em seu poema *El Compadre* define esta figura arquetípica do Tango:

Así es el compadre: un tipo
Que da miedo y causa risa,
Trágico para las paces
Y bufón para las riñas.

Evaristo Carriego (1913, p.89), talvez o poeta que mais influenciou as letras dos tangos, também fala da figura do compadre em seu poema *El Guapo*, aludindo ao fato de que, embora muitos *compadres* encontrassem a morte muito cedo e vivessem pouco, os que conseguiam chegar à velhice costumavam desfrutar de uma posição de respeito dentro do bairro, inclusive pelos *compadres* mais moços que porventura estivessem dominando a região. Esses *compadres* anciãos eram tidos como figuras paternais e verdadeiros conselheiros e era reconhecida sua sabedoria de vida e de luta:

El barrio lo admira. Cultor del coraje,
Conquistó, a la larga, renombre de osado;
Se impuso en cien riñas entre el compadraje
Y de las prisiones salió consagrado.

Conoce sus triunfos y ni aun le inquieta
La gloria de otros, de muchos temida,
Pues todo el Palermo de acción lo respeta
Y acata su fama, jamás desmentida.

Enquanto o *compadre* encarnava em si a honra e a sabedoria, o *compadrito*, por sua vez, como o próprio nome já diz, era inferior em tudo. Era aquele que queria imitar o *compadre*, mas o fazia mal, pois não infundia temor, mas desdém. Enquanto o *compadre* se impunha por sua mera presença e dominava apenas com o olhar, o *compadrito* preenchia o vazio com um linguajar vil e ares de fanfarrão e buscava fazer-se notar em seu meio. Ao contrário do *gaucho*, quando encontrava-se em apuros não duvidava sacar o revólver, arma considerada covarde por aquele e costumava ganhar a vida explorando mulheres, geralmente uma, duas ou três, às vezes mais, porém já recebia outro nome, *cafishio*. É a figura proeminente do tango, primevo e posterior.

Alguns historiadores costumam dizer que o *compadrito* era um rapaz enlutado, um

projeto de *compadre* fracassado, um imoral, que faz alarde de glórias alheias como se fossem suas. Ao contrário do *compadre*, o *compadrito* falava alto, sempre em tom de desafio, era farrista e esbanjador. Não era querido no bairro, mas era temido pelas mulheres a quem explorava e maltratava. De acordo com Braga (2014), costumava beber em excesso, vivia pelos bares, era um homem degenerado e o *compadre* o desprezava. Uma das principais características de seu vestuário era o chapéu *funyi maxera* sempre caído sobre os olhos e um punhal na cintura ou na bota.

Segundo Blas Raúl Gallo (apud SALAS, 2004, p.69), o *compadrito* era apenas um *compadre* que ficou no meio do caminho, um feto que não chegou a término, uma figura *arrabalera*, fanfarrona, procaz, vulgar. Nas *orillas* portenhas, seu aparecimento é anterior ao tango e são considerados os filhos degenerados dos *gaucho* por seu sotaque e seu linguajar. Homens nascidos e criados às margens da cidade e da sociedade cujo único prazer era a bebida. Citando o *Diccionario de argentinismos*, publicado por Lisandro Segovia em 1921, Salas (2004, p.71) enumera diversas definições sobre esta emblemática figura tanguera:

[...] “Individuo jactancioso, falso, provocativo y traidor, que usa un lenguaje especial y maneras afectadas.” [...] “Hombre de bajo Pueblo, vano, engreído y fachendoso.” [...] “Pasa las noches en las trastiendas de los almacenes en los que expenden bebidas. Se alcoholiza con caña, su néctar favorito, y es capaz de consumir docenas de vasos, pues chupa como una esponja reseca. Lleva oculta en la cintura un cuchillo de riña y no son raras las veces en que concluyen sus tertulias con tajos a diestro e siniestro, con marcas en la cara, o con feroces cuchilladas en el vientre. Engreído y orgulloso, siempre está prevenido y ve ofensa en un gesto o una mirada”.

As primeiras letras de tango costumavam apresentar esta figura arquetípica, cheia de pedantismo, como quem não acredita ou não leva a sério sua própria superioridade, ou ao menos a superioridade que acredita possuir e que ostenta através da música. Vale ressaltar que o *compadrito* nem sempre era apresentado nas letras do tango como este indivíduo perigoso, mas apenas como um homem alcóolatra, mulherengo, estafador e malandro. No tango de Angel Villoldo, um dos primeiros *payadores*, aparece a fórmula iniciática destas primeiras letrillas, o *yo soy*, que reivindica o mote do *compadrito*:

Yo soy hijo de Buenos Aires
me llaman el porteño,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.²¹

Como vemos, no trecho acima citado, o termo “compadrito” aparece como adjetivação do eu-lírico, implicando neste uso que o ser-compadrito era um modelo ao qual os homens tentavam seguir e que se mediam mediante quem mais se aproximasse das características

²¹ Grifo nosso.

dadas para serem reconhecidos enquanto tais. O termo *compadrito* não encerra somente, como salienta Salas (2014), a sordidez dos adjetivos que atiravam sobre esta figura os mais detratores xingamentos, pois o vocábulo aparece muitas vezes como sinônimo apenas de homem dado à bebida e mulheres, boêmio. Em outro tango de Villoldo, temos um eu-lírico, ainda dentro da fórmula *yo soy*, que não se envergonha de dizer quem é e a que veio:

Soy el taita de Barracas
de aceitada melenita
y camisa planchadita
cuando me quiero lucir.

Si me trompan me defiendo
con mi larga fariñera
y me le dejo a cualquiera
como carne de embutir.

[...]

He sido siempre
un habitante
fiel y constante
de la prisión.
Pues soy un taita
que a la felpeada
tira trompadas
a discreción.²²

No exemplo acima, o eu-lírico define-se como “taita”, palavra lunfarda que significa “valentão” e também arremata nomeando o bairro ao qual pertence, Barracas, bairro do sul de Buenos Aires, atualmente um dos mais antigos e tradicionais da capital argentina. No seguimento da música, o próprio *compadrito* coloca-se como provocador e afirma que, se desafiado, responde com a sua “fariñera”, outra palavra lunfarda que designa um facão, algo como uma pexeira atual. Por último, diz a que veio, distinguindo-se como assíduo e fiel morador das prisões.

O *arrabal*, ambiente do *compadrito*, é a confluência de duas forças, a rural e a urbana e o *compadrito* era uma tábua à deriva que buscava meios de subsistir. O *compadrito* buscará afirmar-se através de seu bairro e de sua linguagem e invocará estas duas instâncias nas letras dos tangos:

Era un malevo buen mozo
de melena recortada;
las minas le cortejaban
pero él las trataba mal.
Era altivo y le llamaban
el Taita del Arrabal.

Em outro exemplo temos a alusão ao *lunfardo*, idioma do tango e da marginalidade:

²² Grifo nosso.

Yo soy hijo del Lunfardo
y es mi cuna arrabalera.

Temos outro exemplo dessa voz, sempre em primeira pessoa, cujo discurso inicia-se com a fórmula *yo soy*, e busca angariar reforço fazendo alusões diversas (ao bairro, à língua, à fama) para melhor demarcar quem *fala* e seu lugar de *fala*. Podemos perceber essa questão no tango *02'49''*, de 1910, no qual o eu-lírico faz referência ao duelo no meio tanguero, não com facas, mas dentro da dança, pois era marca indelével do ser *compadrito* ser também um bom bailarino de tango:

En el tango soy tan taura
Que cuando hago un doble corte
Corre la voz por el Norte,
Si es que me encuentro en el Sud.
Y pa bailar la Yuyeta
Si es que me visto a la moda
La gente me dice toda
Dios le dé, Dios le dé vida y salud.²³

Na letra acima citada, vale ressaltar a referência geográfica que dividia a cidade de Buenos Aires no século XIX e início do XX: o norte burguês e o sul marginal, ao qual pertence o *compadrito*.

A maior parte dos músicos e compositores de tango dos tempos primevos eram, eles mesmos, *compadritos canfinfleros*. Atraíam muito facilmente mulheres para a prostituição e eram, em sua grande maioria, exploradores sexuais de mulheres. Esses sujeitos pululavam pelos *arrabales*, provocando brigas. Era quase absurdo o número de duelos *criollos* nos quais dois *compadres* se batiam após amarrarem as pernas uma a outra para se manterem a uma curta distância. Era vencer ou morrer. Mas, ao contrário dos *compadres*, que duelavam a ponta de adaga, o *compadrito*, perspicaz, muitas vezes preferia duelar no tango, e não na faca, versificando estrofes que se tornariam verdadeiros embates poéticos entre dois *compadritos* para mostrarem que era melhor. Temos um exemplo no tango *La nueva vía*, de 1880, no qual dois *compadritos* duelam através da *payada*, fazendo alusão a dois bairros antagônicos dos subúrbios portenhos:

Compadre 1:
Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio de Retiro.
Yo soy aquel que no miro
con quien tengo que pelear,
y a quien en milonguear,
ninguno se puso a tiro.

Compadre 2:

²³ Grifo nosso.

Poco a poco, compañero,
 no cante pronto victoria,
 que para ganar la gloria
 aún le faltan memoriales,
 que soy del barrio 'e Corrales,
 hoy voy a conservar memoria.²⁴

A figura do *compadrito*, como percebemos, era central. Um personagem arquetípico do cenário embrionário do tango, um *flaneur* aos moldes do personagem bejaminiano. Sedutor, malandro, sagaz, experiente, duro e frio, grande bailarino e mestre na arte da faca. Vagava pelas ruas de Buenos Aires e cantava suas experiências urbanísticas acompanhando-se do violão. O meio no qual vivia não brindava uma educação, uma arte, uma ciência, uma política, um modo de viver que pudessem preencher física e intelectualmente a um indivíduo. A polêmica, o combate, o duelo, ofereciam, por sua vez, este desafogo.

O *compadrito* sofrerá alterações a partir da década de 1920, com a emergência do tango-canção. Já em seus tempos primevos, costumava ganhar a vida, como já salientado, através da exploração de mulheres, geralmente de uma, duas ou três, no máximo. Não era raro, entretanto, que se apaixonasse por uma delas, o que suscitava grande decepção quando esta mulher, por vezes tendo recebido melhor proposta em outro lugar, geralmente de outro *compadrito*, abandonava ao “chefe” para ir-se com outro. Esse abandono do *canfinflero* por sua *mina* será o tema central de praticamente todos os tangos-canção das décadas de 1920 e 1930, nos quais o fracasso amoroso e a autodestruição estarão muito presentes. O *compadrito* torna-se uma figura trágica por excelência, um anti-herói trágico, um homem que abusava de uma mulher, beneficiando-se sexual e economicamente dela, valendo-se de seu trabalho como prostituta e que apaixonava-se por ela e terminava abandonado, trocado por outro. Diante do ciúme e do sentimento de tristeza que lhe assaltavam, os dois caminhos que encontrava eram o da autodestruição (álcool ou suicídio) ou o do assassinato daquela que o fez sofrer.

Essa mudança entre os dois *compadritos*, o dos primeiros tempos do tango, uma figura boêmia, fria, indiferente, que cantava apenas suas valentias, passará a ser uma figura melancólica, cantando agora as mágoas de um amor desiludido. Há um tango de 1929, de Miguel Bucino, que descreve a “evolução” do *compadrito* do início do século até aquele momento e a mudança que sofreu o arquetipo com o passar dos anos:

Vestido como dandy, peinao a la gomina
 y dueño de una mina más linda que una flor,
 bailás en la milonga con aire de importancia,
 luciendo la elegancia y haciendo exhibición.

Cualquiera iba a decirte, che, reo de otros tiempos,

²⁴ Grifo nosso.

que un día llegarías a rey de cabaret,
 que pa' enseñar tu corte pondrías academia...
 Al taura siempre premia la suerte que es mujer.

Sexo e violência sempre estarão de mãos dadas dentro do tango. Segundo Bataille (1987, p.48), o desejo de matar pode parecer tão exigente, na realidade, quanto o sexual. É notório que no tango sexo e morte estão unidos, a prostituição e o crime passional. O que é o tango, como o conhecemos hoje, senão a história de uma prostituta e de um homem que se apaixona por ela? A relação clandestina sempre foi permitida ao homem e o *compadrito* tem por dever manter o modelo de masculinidade mimetizado dentro do mundo do tango pelo *compadre*, a quem tenta imitar.

A prostituta era a mulher proibida pelo discurso social e, ao mesmo tempo, necessária para que os homens pudessem dar vazão ao que não podiam fazer com as esposas, mulheres de família. O tango não era dançado por estas últimas, apenas pelas mulheres de vida airada. Mulher alguma fora dos *conventillos* e dos bordéis dançariam um ritmo tão pecaminoso e obscuro. O erotismo fora transformado em pecado pelo cristianismo, porém sobrevivia em um mundo que não conhecia o pecado ou o julgava um mal imprescindível para o sistema. E se levarmos em consideração o mundo imperativamente masculino do tango, o crime passional, a defesa da honra, o absolutismo do homem eram exigências morais e comportamentais e serviam de justificativa para o feminicídio. De acordo com Bataille (1987, p.48):

O desejo de matar está para o interdito do homicídio como o desejo de uma atividade sexual para o complexo de interditos que a limita. A atividade sexual não é proibida senão em casos determinados, o mesmo acontecendo com o homicídio: se o interdito que se lhe opõe é formulado de uma maneira mais geral e mais grosseira que os interditos sexuais, ele se limita, como estes últimos, a reduzir a possibilidade de matar em certas situações. Ele é formulado de uma maneira muito simples: “Não matarás”. E é verdade que ele é universal, mas está evidentemente subentendido: “Salvo em caso de guerra, e em outras condições mais ou menos previstas pelo corpo social”. De modo que ele é o paralelo quase perfeito do interdito sexual que se anuncia: “Só haverá intercurso carnal – no casamento”, ao qual evidentemente, se acrescenta: “ou em certos casos previstos pelo costume”.

Tango e sexo sempre estiveram assimilados, inclusive entre os próprios pensadores argentinos. Sabato (1963), entretanto, enxerga esta problemática de modo singular. Acredita que, embora o tango seja, de fato, uma dança lasciva e tenha seu berço dentro dos bordéis, afirma que, justamente por ser um fenômeno artístico, talvez revele precisamente o antagonismo, o reverso da situação, uma vez que a arte cria o que não tem, o que é o objeto de nossa ansiedade e de nossa esperança, o que permitiria evadir-se da própria realidade dura e cruel. Nesse sentido:

El prostíbulo es el sexo al estado de (siniestra) pureza. Y el inmigrante solitario que entraba en él resolvía fácilmente su problema sexual: con la trágica facilidad con que ese problema se resuelve en ese sombrío establecimiento. No era, pues, eso lo que al solitario hombre de Buenos Aires podía preocuparle; ni lo que en su nostálgica, aunque muchas veces canallesca, canción evocara. Era precisamente lo contrario: la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer; no la presencia de un instrumento de su lujuria. (1963, p.14)

Para Sábato (1963) este seria um dos mecanismos com o qual pode-se explicar a tristeza do tango, que sempre está unida à desesperança, ao rancor, à ameaça, ao sarcasmo e à morte. Há, segundo o filósofo, um ressentimento erótico no tango e uma perturbadora manifestação do sentimento de inferioridade desse novo *compadrito* que representa, por sua vez, um novo homem argentino, já que o sexo é e sempre foi uma das formas primárias de demonstração de poder. Segundo Sábato (1963), o machismo sempre foi algo muito arraigado ao homem argentino - obviamente não só a ele, vale ressaltar - sentimento este que o faz sentir-se obrigado a ser macho ao quadrado, à primeira potência. Entretanto, Sábato (1963) coloca esta característica, o ser machista, justamente na insegurança masculina, pois é próprio de um sujeito inseguro consigo mesmo a vigilância obsessiva e cautelosa de seu próprio comportamento e desempenho diante dos outros homens, sentindo-se julgado e até inferiorizado por seus próprios pares.

Ser abandonado pela mulher amada, ainda que uma prostituta, será motivo de desonra entre seus pares, homens e *compadritos*. Esse fato fará emergir duas figuras femininas quase antagônicas no mundo do tango: a mulher, geralmente uma prostituta, por quem se apaixona e é abandonado e a mãe, que jamais abandona o filho (o homem), mas é por este abandonada em prol daquela que o abandonará e o fará sofrer. Podemos perceber duas faces do arquétipo materno, a mulher-sexo e a mulher-útero, as duas categorias sociais nas quais as mulheres eram colocadas pelos próprios homens: objeto sexual e a maternidade. Essa obsessão com a figura materna que nunca abandona o homem, ao contrário da mulher-sexo, que o deixa e vai-se embora, fará Borges (2016) dizer que o tango é um verdadeiro complexo de Édipo, só perdendo para a tragédia de Sófocles.

Esse contraste entre as duas mulheres amadas, porém uma que abandona ao homem e o faz sofrer e a outra que é abandonada por ele e sofre, está presente em muitas letras de tangos. Podemos encontrar este tema no próprio tango *La Cumparsita* (1917), na letra de Gerardo Matos Rodríguez, no qual o filho, após ser abandonado pela mulher pela qual abandonara, por sua vez, a mãe, retorna ao lar:

Abandonó a su viejita.
Que quedó desamparada.
Y loco de pasión,

ciego de amor,
 corrió
 tras de su amada,
 que era linda, era hechicera,
 de lujuria era una flor,
 que burló su querer
 hasta que se cansó
 y por otro lo dejó.

Em outra letra, desta vez uma valsa tanguera, de José Betinotti, temos bastante claro esta referência ao não abandono da mãe:

Si es la madre en este mundo
 la única que nos perdona;
 con sentimiento profundo,
 sale amor y no abandona.

No tango, como salienta ainda Borges (2016), é o homem quem manda, é uma dança masculina na qual a mulher é sempre submissa. Inclusive, foi o tango argentino quem inaugurou a forma de se dançar abraçado próximo ao corpo um do outro, pois até aí não existia um baile com tal característica, além de inaugurar também a figura masculina como aquele que demarca a direção, pois, ao contrário das danças europeias que se bailavam até aquele momento, era a mulher quem sempre se dirigia para a frente e o homem caminhava para trás; entretanto, no meio marginal de Buenos Aires, o *compadrito* não poderia arriscar sua própria vida andando de costas, ele tinha que estar alerta e ver sempre para onde ia e quem estava próximo. Esse poder masculino de comandar a dança, de guiar, deu ao tanguero a astúcia de mostrar à mulher quem tinha poder e que ela era apenas, como salienta Aguinis (2001), uma bonequinha maleável nos braços de um varão.

Outro ponto trágico que aparecerá no discurso do *compadrito* do tango-canção, além da comparação dessa mulher a quem se ama mas que abandona o eu-lírico com a figura materna, que jamais abandona e sempre perdoa, será a referência à decadência dessa figura da mulher-sexo, a *mulher fatal*, que vai embora. O protagonista irá narrar, com ares de sadismo e rancor, a derrocada física e psicológica que esta mulher irá sofrer, como o quer ele, por tê-lo deixado. Será um dos temas mais corriqueiros nas letras dos tangos. Em *Esta noche me emborracho*, de (1928), encontramos a comparação com a figura materna, a tristeza e a melancolia dessa voz masculina, o rancor que destila ao ver a mulher que o abandonara, a descrição da decadência dessa *Fêmea fatal* após abandoná-lo e a autodestruição:

Que esto que hoy es un cascajo
 fue la dulce metedura
 donde yo perdí el honor;
 que chiflao por su belleza
 le quité el pan a la vieja,

me hice ruin y pechador...

E em seguida:

Nunca soñé que la vería
 en un "requiscat in pace"
 tan cruel como el de hoy.
 ¡Mire, si no es pa' suicidarse
 que por ese cachivache
 sea lo que soy!...

O *compadrito* é a caricatura irônica de um espírito sombrio e pensativo. Como o próprio Sábato (1963) salienta, o homem, arquetipicamente apresentado nestas figuras sociais do tango argentino é um homem que foge ao ridículo e seu comportamento é pautado por sua insegurança e por suas angústias, pontuado pelo que os outros podem falar dele. Sobre especificamente o homem argentino, ainda seguindo Sábato (1963), suas reações tendem a ser históricas e violentas, principalmente quando estes insultos são despejados na figura feminina e esse ressentimento em relação aos outros é resultado de um fervoroso rancor contra si mesmo, o que caracteriza o sentimento de melancolia. Possui um descontentamento, um mal humor, uma acritude, uma indefinida e latente raiva contra tudo e contra todos que é, segundo Sábato (1963, p.16-17) a quintessência do homem argentino:

Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila. A la inversa de lo que sucede en las otras danzas populares, que son extrovertidas y eufóricas, expresión de algazara o alegremente eróticas. Solo un gringo puede hacer la payasada de aprovechar un tango para conversar o para divertirse. El tango es, si se lo piensa bien, el fenómeno más asombroso que se haya dado en el baile popular. [...] un napolitano que baila una tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es grela) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana. El alemán que ahíto de cerveza da vueltas con música de Tirol, se ríe y cándidamente se divierte; el porteño no se ríe ni se divierte y, cuando sonrío de costado, ese gesto grotesco se distingue de la risa del alemán como un jorobado pesimista de un profesor de gimnasia.

As outras duas figuras arquetípicas do tango são o *compadrón* y o *malevo*. O *compadrón*, como podemos inferir da própria palavra, tem como raiz, assim como *compadre* e *compadrito*, o termo *padre*. É, pois, um arquétipo do pai, uma faceta sua, porém não das melhores. Ocupa um lugar ainda mais baixo que o *compadrito* na escala social *orillera*. É um verdadeiro tirador de vantagens, desleal e covarde. Ganha dinheiro, geralmente, como alcaguete de polícia, entregando, inclusive, seus próprios companheiros. Atraiçoa a família, os amigos, o bairro pelo mínimo que lhe possam oferecer e gosta de simular o que não é e jamais será, finge ao extremo grotesco e alarde virtudes que não possui. Segundo Aguinis (2001, p.60), “la mentira es su constante, la agachada, su reflejo”. É um homem verdadeiramente pusilânime mascarado de valentão, que aprecia madrugar e servir-se dos outros para obter

prerrogativas.

O *malevo*, por sua vez, está tão abaixo da escala social marginal que a palavra sequer deriva da raiz *padre*, como os outros arquétipos. Segundo Aguinis (2001), tal como no sistema de castas hindu, o *malevo* seria o próprio barro, é a absoluta degeneração. Abusa das mulheres, dos mais velhos, das crianças, daqueles que não podem se defender. É capaz de deixar um inocente ser preso no seu lugar e foge ante qualquer ameaça de briga. Gosta de burlar-se dos mais desfavorecidos nos *conventillos* e esconde-se quando a polícia aparece. É um personagem que todos querem matar, é a última escala do desprezo social, como afirma Salas (2004). Covarde, jogador malicioso, armador de ciladas e mata a traição. Aprecia ser temido, principalmente pelas mulheres, mas costuma acovardar-se diante de um rival de envergadura, como o *compadre*. Costuma ser o *gritón*²⁵ do *conventillo*. Segundo Salas (2004), não é raro que o *malevo* seja da polícia e se aproveite da autoridade da qual está investido para atormentar o bairro no qual vive.

Todos estes personagens, entre muitas outras vozes masculinas desta riquíssima galeria de figuras de homem que produziu o tango, estão dentro do tango e há letra e música para cada um deles. Como antes salientado, demos maior atenção ao *compadrito*, pois será nossa figura central e o seu discurso será analisado no próximo capítulo. Estes foram os arquétipos masculinos que passearam por Buenos Aires e, conseqüentemente, pelo tango nos séculos XIX e XX, são os varões que cantaram o tango, principalmente entre os anos de 1890 e 1940. No poema *El Tango*²⁶, Jorge Luis Borges (2016, p.148-151) faz menção a este pretérito social, como se o passado se encontrasse no âmbito espacial e não simplesmente temporal:

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estarán?, (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

[...]

²⁵ O mesmo que *batidor*: delator, dedo-duro.

²⁶ Neste vídeo, pode-se apreciar Caetano Veloso declamar o poema *El tango*, de Jorge Luis Borges, ao som da melodia de Astor Piazzola. <https://www.youtube.com/watch?v=ifFM-o8m2hQ>

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
 el tiempo, los perdieron en le fango,
 hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
 muerte, eso muertos viven en el tango.

[...]

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
 los atareados años desafía;
 hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
 menos que la liviana melodía,

que solo el tiempo. El tango crea un turbio
 pasado irreal que de algún modo es cierto,
 el recuerdo imposible de haber muerto
 peleando, en una esquina del suburbio.

O tango nasceu dentro dos lupanares rio-platenses, no submundo das grandes cidades de Buenos Aires e Montevideo, que receberam ondas imensas de imigrantes europeus que, mesclados aos camponeses que também acorriam aos centros urbanos em busca de melhores condições de vida, formaram uma realidade multicultural, diversificada e conflitante no qual se desenvolveu o ritmo que se transformou em uma expressão das sociedades da bacia do Prata, encontrando sua missão na exaltação do fracasso. Blanchot (1969, p.357) afirma que o sujeito comum, tal como o cancionero do tango, vê a vida em tons de cinza e, por isso mesmo, a trivialidade do dia-a-dia fará emergir esse trágico singular na modernidade:

O cotidiano é a trivialidade (que retarda e que recai, a vida residual que enche nossas lixeiras e nossos cemitérios, dejetos e detritos), mas essa banalidade é também o que há de mais importante, já que ela remete à existência em sua espontaneidade própria e, assim reconhecida, no momento em que é vivida, desfaz-se de toda especulação, talvez de toda a coerência, de toda regularidade.

É o que Sarrazac (2013, p.12) denomina de “drama da vida”, uma mudança profunda que se traduz na amplitude da tragédia, abarcando não mais um dia fatídico, mas toda uma existência, toda a crônica de uma vida, da sua cadência intrínseca constituída de saltos, interrupções, fragmentações, repetições, etc. A própria existência cotidiana do cancionero do tango tornar-se-á o *drama da vida*, a tragédia, a própria existência em seu desejo de vingança contra o cancionero.

Percebemos que a tragédia, a qual os gregos nos deram as peças para a sua evolução e Aristóteles dimensionou seu objeto e estrutura, não surge de forma gratuita, mas é inerente a determinadas épocas históricas e culturas, como a ocidental e sofreu alterações ao longo do tempo. Diferente do sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana, ainda que esta não seja trágica por si mesma, mas pode ser vivenciada de maneira trágica. A partir disso, podemos compreender o fenômeno trágico na modernidade e em que medida

pode ser ele vivenciado dentro das narrativas do tango cujas letras serão analisadas.

Para que esta apreensão das características de uma poética do trágico nas letras do tango possa ser efetuada, a fim de que os padrões trágicos específicos nas letras deste gênero determinado, o tango-canção, e coerentes com a estrutura de sentimento dentro de uma delimitada sociedade e pertinentes a uma demarcada época, historicamente situado entre as décadas de 1920 a 1940, faz-se necessário entender como, quando, onde, por quem e de que forma surge o fenômeno *Tango*, o que possibilitou seu desenvolvimento, quais as principais implicações políticas, econômicas e socioculturais estão impressas em suas narrativas e nos primórdios de seu período embrionário, além de compreendermos as figuras sociais que emergiram e viveram no tango. Começamos, então, pelo início, buscando historicizar os pressupostos fundamentais do tango enquanto literatura, música e espetáculo cênico, para agora investigarmos os elementos que nos permitirão analisá-lo do ponto de vista de uma poética melancólica e trágica, do trágico como o *mal do século* argentino.

Sendo a *estrutura de sentimento* o modo de sentir de uma determinada época, estabelecendo uma relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, buscaremos entender como se conforma o *ethos* do arquétipo do tango, o *compadrito*, a figura masculina que fala e que possui um modo específico de falar; pretendemos entender a mudança sofrida pelo *ethos* do *compadrito*, buscando uma análise que dê conta da dialética entre as convenções estáveis e a nova forma, o tango-canção, que as modifica, tal como salienta Williams (2010), através das pressões das experiências geradas por novas formas de sentir. De onde emerge este novo *compadrito*, como se configura dentro desta nova forma de sentir, como se estabelece seu discurso, quais relações mantém com seu lugar de fala e como estrutura seu discurso quanto a si e quanto ao elemento feminino, a fonte permanente de sofrimento do tanguero, a embreagem paratópica do homem do fim do século XIX, a mulher fatal?

2. POR UMA HERMENÊUTICA DO TRÁGICO

Tenorio del suburbio que está engrupido
 que por él, las pebetas viven chaladas.
 y alardea de triunfos que ha conseguido
 con mujeres, en timbas y a puñaladas.
 El barrio lo respeta y entre la barra,
 lo que él diga, se puede dar por sentado;
 bailarín y buen mozo, sale de farra
 y corre con los gastos organizados.
 (Por seguidora y por fiel, Celedonio Flores)

Em uma análise literária, costumamos refletir sobre a relação entre o texto literário e o contexto histórico e social do qual emerge. O estudo da sociedade permite esclarecer pontos obscuros do texto, assim como o próprio texto, por seu lado, também permite recuperar realidades olvidadas. Entretanto, deve-se não só refletir e analisar a relação obra/mundo, como também dimensionar a textualidade, pois o discurso seria a materialização de uma ideologia uma vez que, segundo Saussure (2004), não existe nenhuma entidade lingüística que exista fora da idéia de que lhe pode ser vinculada.

Através de uma abordagem hermenêutica, visamos interpretar como os elementos trágicos estão representados nas narrativas do cancionero do tango, utilizando para este fim uma metodologia de análise discursiva como mediação da interpretação que visa oferecer uma atenção sobre as condições desta comunicação literária específica, o tango rio-platense, compreender sua inscrição sócio-histórica, sem conceber, entretanto, estas narrativas como universos fechados, postulando sempre o primado do interdiscurso, em outras palavras, o produto de uma obra literária dentro de um intertexto, pois na medida em que o discurso é determinado por representações ideológicas, ele cita outros discursivos, ainda que a citação não seja necessariamente obrigatória, uma vez que a citação é apenas um dos tipos de heterogeneidade, a mostrada.

A análise do discurso explora os vários níveis dimensionais da discursividade, investigando a instância discursiva. Para Maingueneau (2006), o conceito de discurso funciona em dois âmbitos, pois tanto pode se referir aos valores clássicos lingüísticos quanto é também passível de uma utilização controlada na qualidade de uma acepção da língua, podendo tanto abranger o sistema que permite a produção do discurso como também o mesmo conjunto dos textos produzidos.

Sendo assim, o discurso é ação, pois a enunciação concebe sempre um ato ilocutório; o discurso é interativo, de modo que, mesmo sem destinatário, é compreendido dentro de uma interatividade constitutiva, “um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores”

(MAINGUENEAU, 2006, p.41); o discurso é sempre orientado, pois o mesmo é sempre construído visando uma finalidade, uma destinação; é contextualizado, colaborando para a construção de seu próprio contexto, assim como também é capaz de modificá-lo; o discurso é assumido por um sujeito, acusando um “centro dêitico” (op. cit. 2006, p.42); e, por fim, o discurso é regido por normas e sempre considerado dentro da esfera do interdiscurso, “possuindo uma significação dentro do universo de outros discursos através do qual deve abrir seu caminho”, tendo a necessidade de relacionar-se com outros enunciados. De acordo com Maingueneau (2006, p.43):

As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o dito remete às suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais e o modo de circulação dos enunciados...). A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do próprio espaço de sua enunciação.

Uma obra desenvolve seu universo construindo seu próprio universo e demonstrando a necessidade e a importância de se abrir caminho para esse progresso, estabelecendo seu direito à existência, sendo o texto literário a própria embriogênese de seu contexto, preservando seu discurso enquanto gera sua postura no mundo. Como aponta Fiorin (2007), o discurso não gera a consciência, mas esta é gerada, por sua vez, através dos discursos que são interiorizados pelos sujeitos no percurso de sua vida. O homem assimila e resignifica o mundo através dos discursos que apreende ao mesmo tempo em que reproduz, por sua vez, esses discursos em sua fala.

Sem a pretensão de estabelecer uma correspondência automática entre a estrutura interna do texto como sendo o discurso do escritor, e o processo de interpretação, como discurso do leitor, podemos afirmar, diante do exposto, que a compreensão é para a leitura o que o discurso é para a enunciação do discurso, uma vez que a dialética da explicação e da compreensão, tal como salienta Ricouer (1976), é impossível de se identificar em uma situação dialógica, pois uma tende a sobrepor-se e a transitar uma para a outra. Enquanto na explicação desdobramos o âmbito das proposições e significados, na compreensão, compreendemos em uma totalidade a cadeia dos sentidos em um único ato de síntese.

No que diz respeito ao nosso corpus de análise e a uma hermenêutica do discurso tanguístico, a necessidade de se interpretar os sistemas sígnicos nas letras dos tangos-canção deriva do modo indireto como esses sistemas simbólicos transmitem as experiências poéticas do que consideramos como sendo o modo de sentir trágico daquela época, experiências essas

derivadas que são pontes indiretas, expressões indiretas de vidas psíquicas estranhas. Por isto, a empatia, segundo Ricouer (1976), a transferência de nós mesmos para a psique de outros, faz-se importante como princípio para toda a compreensão, esta sendo aplicada às expressões escritas da vida. A compreensão é, inicialmente, uma conjectura, como afirma Ricouer (1976), mas, ao final, torna-se uma possibilidade de autoconhecimento e conhecimento de mundo proporcionado pelo desvendar da obra de arte, pois o leitor intérprete encontrar-se-á no ato da interpretação que sucede por meio da pós-compreensão: a recontextualização da obra para apropriar-se dela.

A partir da compreensão e da interpretação do literário, faz-se necessário entender que a literatura é uma forma de expressão que possui uma língua como suporte e, por isso mesmo, possui também uma forma específica de comunicação que salienta um uso específico do discurso. Portanto, todo pacto de leitura, em especial a leitura da literatura, depende do despertar da curiosidade que resulta da satisfação em desvelar a obra, interpretá-la, transportá-la para a vivência do leitor. Uma vez que o texto é mudo, precisamos conjecturar seu sentido, porque a intenção do autor fica além de nosso alcance.

É precisamente o que Ricouer (1976) chama “sinônimo de significação”, o constante movimento de atualização do discurso, pois o sentido oculta-se atrás das palavras e a sua descoberta proporciona o conhecimento da realidade e de si mesmo, uma vez que é próprio da hermenêutica o interpretar, a atribuição de significado a um sentido proposto pela e na linguagem e esta significação vem à tona mediante o trabalho do leitor-investigador, através da interação e do distanciamento com a obra, segundo uma abertura às questões que a obra coloca.

Sendo assim, reconstruir o sentido das letras dos tangos-canção é reconstruí-las como um todo, pois construir um texto é edificá-lo como indivíduo. Os textos poéticos, como no caso de nosso corpus de análise, implicam horizontes potenciais de sentido que podem ser constantemente atualizados. Uma interpretação não deve ser somente provável, mas deve ser mais provável que outras interpretações, uma vez que compreender o texto é seguir o movimento do sentido para a referência, do que diz para aquilo que fala, como salienta Ricouer (1976, p.104-105):

Compreender um autor melhor do que ele a si próprio se poderia entender é exhibir o poder de desvelamento implicado no seu discurso para além de horizontes limitados da sua própria situação existencial. [...] O sentido do texto está aberto a quem quer que possa ler.

Desse modo, ao considerarmos a hermenêutica como tradução e compatibilização entre sistemas sógnicos a fim de revelar sentidos ocultos e refletindo sobre a prática da leitura

de textos, afirmamos que a satisfação em desvelar os significados escondidos no texto dá-se mediante a identificação do leitor com a obra, pois a leitura não é condicionada apenas pelo leitor, mas também pela literalidade do texto, o que garante a participação do sujeito que lê no ato da leitura.

2.1. O TANGO COMO UM DISCURSO CONSTITUINTE

Como podemos perceber, a análise discursiva contribuiu com a hermenêutica contemporânea, na qual supõe um significado latente que pode tornar-se acessível através de técnicas apropriadas. Desse ponto de vista, iremos considerar a formação discursiva do tango ponderando sua enunciação como uma conexão de um lugar de fala, uma posição sócio-histórica, um *ethos* discursivo, pois qualquer discurso literário não está isolado, ainda que possua sua singularidade. Um discurso pode ou não aceitar outro discurso e, por isso mesmo, o discurso torna-se uma arena de polêmica e de reprodução.

Segundo Maingueneau (2006, p.60-61), por “discurso constituinte” entendem-se os discursos tidos por discursos de origem legitimados por uma “cena de enunciação” que autoriza a si mesma. Essa “autoridade de fala” vai além do literário e possui o que se consideraria a gênese de uma coletividade, oferecendo e ratificando os atos desta mesma coletividade e, portanto, sendo constituída por uma conduta específica que são as “zonas de fala” entre outras falas e “falas que se pretendem superiores” a outras falas, não existindo qualquer outro discurso que esteja acima ou além dele e sua legitimação parte apenas de si mesmo.

A constituição discursiva, segundo Maingueneau (2006), é entendida a partir da constituição enquanto uma ação que estabelece sua própria retificação, na qual o discurso implanta-se sob as próprias regras emergenciais no interior do interdiscurso, enquanto estrutura substancial que engendra um universo discursivo. A enunciação estabelece-se como um dispositivo legitimador do próprio espaço, promovendo a gênese de um discurso e sua inscrição dentro de uma instância sócio-histórica. Isso diz respeito às representações ideológicas de uma determinada classe ou grupo social, pois a ideologia, segundo Fiorin (2007), é a visão de mundo que esta determinada instância social possui da realidade e esta mesma instância não existe fora do âmbito da linguagem, pois uma formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, cujas figuras e símbolos tornam possível a concretização de uma específica visão de mundo.

De acordo com esta perspectiva, o nosso corpus de análise, a poética do tango, surge

como um conjunto discursivo no interior de um espaço definido de uma determinada sociedade, na qual a formação discursiva se expressa como um grupo com suas próprias especificidades, “sociologicamente caracterizável” (MAINGUENEAU, 1997, p.54), porém sem remeter a sua questão discursiva às questões puramente de classe ou subclasse, mas buscando observar que a instituição discursiva que o engendrou diz respeito ao social tanto quanto à linguagem ao mesmo tempo, porque é através desta formação discursiva que o indivíduo edifica seu próprio discurso e, do mesmo modo que a ideologia impõe o pensamento, a formação discursiva impõe o dizer.

Tanto o tango quanto os responsáveis por sua produção e reprodução são construídos por um complexo e práticas institucionais e esta instituição discursiva, essa ação de estabelecer, esse “processo de construção legítima e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos” (MAINGUENEAU, 2006, p.53), compõe tanto a enunciação como também as estruturas que são a condição da formação discursiva, assim como seu resultado, mediante o movimento através do qual a prática discursiva se institui, aportando um mundo em seu enunciado e legitimando a cena de enunciação e o lugar de fala que possibilitaram esta prática discursiva.

O tango como fenômeno social nasceu nos arredores de Buenos Aires e Montevideo por volta de 1880, ao mesmo tempo em que estavam sendo construídas as identidades destes povos enquanto nações. Nasce como a expressão das experiências existenciais, as angústias e questionamentos de uma parte da população de duas cidades latino-americanas que se transformavam mediante as influências das metrópoles europeias e do capitalismo. Essa representatividade da união entre o indivíduo e sua expressão subjetiva foi enriquecida para resistir ao poder dominante das sociedades burguesas desses dois centros urbanos rio-platenses que ameaçavam esmagar parte da sociedade, a mais desfavorecida, em prol do mito do progresso e da industrialização.

Por esta razão, o tango enquanto música, poesia e expressão corporal transforma-se na paixão de metade do país e no desprezo da outra metade. O tango enquanto fenômeno social e cultural popular serviu de ferramenta de resistência à cultura europeia que dominava as classes mais altas da bacia do Prata no século XIX e primeira metade do século XX e que ingressava no país através da burguesia e era a pauta do discurso cultural e educativo oficial. Esse desenvolvimento marginal de sua formação discursiva, validada por uma cena enunciativa representada pelos espaços fronteiros das cidades, os *arrabales*, para os quais estas pessoas eram desalojadas, além da própria marginalidade social que autorizava este lugar de fala, conferia sentido às ações de toda uma coletividade que se reconhecia na

exclusão e no esquecimento social e existencial e que empilhava os cortiços das periferias de Buenos Aires e Montevideo.

Levando o acima citado em consideração, o tango enquanto discurso materializa a formação ideológica e é, por sua vez, determinado por ela, pois, de acordo com Fiorin (2007, p.41), o texto nada mais é do que “um lugar de manipulação consciente, em que o homem organiza [...] os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular seu discurso”, sendo o texto individual e o discurso social, uma vez que, do ponto de vista do ato discursivo, o sujeito está limitado pelos temas e figuras representativas das formações discursivas presentes no contexto e na formação social no qual se encontra.

Portanto, no que diz respeito ao tango, a denúncia social que dota de um estatuto singular e eleva as classes desfavorecidas através da arte, é um discurso entre muitos outros, mas que se pretende superior a todos os demais através da necessidade férrea e voluntariosa por fazer-se ouvir. O tango se autoriza a partir de si mesmo, legitimando o seu próprio lugar de fala, articulando e edificando uma formação discursiva específica e um modo de se instalar dentro de um universo social, pois o discurso do tango é o lugar das coerções sociais, simulando ser individual, como salienta Fiorin (2007), a fim de esconder o que é, de fato, social, já que, ainda seguindo Fiorin (2007), as formações discursivas concretizam as formações ideológicas e estas estão ligadas às questões de classes sociais e, conseqüentemente, o agente do discurso é as classes ou suas frações.

O tango torna-se ele mesmo uma arma de retificação de sua própria cena de enunciação e, como salienta Maingueneau (2006), aquele que fala a partir de um discurso constituinte não deve se situar nem dentro nem fora da sociedade, mas capacitar a sua produção para problematizar a relação do seu próprio pertencimento a uma sociedade, pois a formação discursiva advém da inexecutabilidade de se atribuir um lugar social. Essa localidade paradoxal do discurso constituinte é o que Maingueneau (2006) conceitua de *paratopia*.

2.2. O *ETHOS* TANGUERO E O SEU LUGAR SOCIAL

A(s) obra(s), o(s) autor(es) e as condições necessárias que permitiram a produção e as conjunturas sociais que deflagraram ditas condições estão imbrincadas no que diz respeito à criação literária. O fenômeno do tango está relacionado com os universos sociais da produção e legitimação da arte enquanto lugar social; esse espaço, não autônomo, conectado a uma teia de relações discursivas, é o que permite que o discurso do cancionero do tango se construa e possa persistir, pois o interdiscurso encontra-se já no intradiscurso. Como salienta

Maingueneau (2008, p.36-37):

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma.

O cancionero do tango pretende dizer algo sobre a sociedade, sobre a existência, sobre a condição social e existencial humanas, a tragédia final que representa todo destino humano, como salienta Borges (2016), sobre o amor e as decepções amorosas, sobre o elemento feminino; e esse discurso, esse lugar de fala, esse sujeito que fala, embora pretenda ter um alcance global, é produzido localmente, em um *espaço discursivo*, no qual, de acordo com Maingueneau (2008, p.34), encontra-se já um conjunto de outras formações discursivas que interagem e são atravessadas umas pelas outras em uma simbiose concorrente, “delimitando-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Esses discursos encerram a mesma incumbência social, entretanto divergem no que tange à maneira pela qual esta mesma função deve ser complementada.

Segundo Fiorin (2007), o sujeito não fala ou pensa o que quer, mas sim o que a sua realidade impõe que fale ou pense, pois as ideias que dispõe para conformar seu discurso são aquelas propagadas no grupo social no qual está inserido. Desse modo, do mesmo jeito em que o indivíduo é o sustentáculo da formação discursiva, ele “não fala, mas é falado por um discurso” (FIORIN, 2007, p.44). Esse espaço discursivo é o interior no qual é formado um discurso, dentro de grupos específicos “que não se ocultam por trás de sua produção, que o moldam por meio de seus próprios comportamentos” (MAINGUENEAU, 2006, p.69), criando este lugar paratópico que é necessário à formação discursiva e, mais especificamente, à criação poética. No que concerne ao tango, encontramos um espaço trágico/melancólico paratópico, através do qual o cancionero legitima uma maneira de falar, um sentido e uma retificação ao direito à fala, configurando um ciclo constitutivo entre a representatividade que o *ethos* enunciativo deixa transparecer e a validação que realiza de seu lugar social de procedência.

A poética do cancionero do tango é o reflexo de uma realidade, de um ambiente e de um passado que tem, nestas narrativas, o seu testemunho. O que interessa na análise discursiva do tango é compreender o que determina esta visão de mundo, pois o discurso cria uma imagem do mundo ao mesmo em que é também resultado de uma formação sócio-histórica. De acordo com Fiorin (2007, p.55-56):

A linguagem tem influência também sobre os comportamentos do homem. O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos. [...] Não devemos esquecer que os estereótipos só estão na linguagem porque representam a condensação de uma prática social. [...] Pode-se concluir que o discurso é, ao mesmo tempo, prática social cristalizada e modelador de uma visão de mundo.

Ao analisarmos as letras dos tangos encontramos problemas que dizem respeito aos temas e motivações destas canções, uma vez que estas abordagens aparecem de maneiras distintas, haja vista as muitas perspectivas de investigação, tais como a histórica-social, a linguística e a literária. Do ponto de vista sócio-histórico, os tangos mostram um ambiente específico, o *arrabal*, este espaço paratópico que está e não está na sociedade, o lugar de fala marginal do qual emerge o discurso do *ethos* tanguero.

De acordo com Maingueneau (2006), o espaço paratópico sobrevive do distanciamento do mundo e, ao mesmo tempo, do esforço por encaixar-se nele, pois mesmo quando uma obra tem a pretensão de tornar-se global, sua ascensão é um fenômeno local e só pode construir-se mediante o embate de relações de forças nos lugares nos quais surge, dado que o elemento paratópico localiza-se em um limite, em uma fronteira que, no caso do tango, denota a marginalidade e o antagonismo. Será no *arrabal* onde ocorrerá a relação entre o discurso do *ethos* do cancionero do tango e o discurso oficial da sociedade dominante, do artista e sua obra, da obra com a sociedade, não em uma relação simplesmente antagonista, mais de vínculo e influência mostrada ou constitutiva. Exatamente por isso, como afirma Maingueneau (2006), o modo de vida e os ritos de grupos que produzem ou geram o discurso são válidos para o próprio discurso constituinte.

O discurso – e o grupo que o produz – *faz* o historiador, ao mesmo tempo em que a ideologia atomista de uma profissão liberal mantém a ficção do sujeito autor e deixa crer que a busca individual constrói a história [...]. Assim como o automóvel produzido pela fábrica, o estudo histórico é algo mais relacionado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que o efeito de uma filosofia pessoal ou o ressurgimento de uma “realidade” passada. É o *produto* de um lugar. (CERTEAU, 1990, p.72-73 apud 2006, p.95)

De acordo com Miguel Ángel García (2007)²⁷, o *arrabal*, palavra castelhana de origem árabe, não condiz com a concepção latina de subúrbio (sub-urbis). É uma existência da cidade fora de si mesma, um resto de si que forma uma frente imprecisa e define-se muito mais na dimensão temporal que espacial: é o aumento da cidade. Os momentos críticos da expansão urbana da cidade de Buenos Aires coincidem com o nascimento, afirmação e auge

²⁷ <http://www.tangoreporter.com/nota-arrabal.html>.

do tango, por volta de 1870/1880 e, nesta época, possuía mais *arrabal* que cidade propriamente dita, mais margens de que centro urbano.

O termo *arrabal*, como explica García (2007), cuja expressão linguística pejorativa é *orilla* ou *orillero*, implica uma forte carga social, pois é o que está fora, embaixo, na borda, na beira, excluído da sociedade; sendo, antagonicamente, o *centro* sinônimo de em cima, dentro, no meio, incluído na sociedade. Sobre esta dicotomia entre centro/periferia, o centro como sinônimo de ascensão e felicidade e a periferia como prerrogativa de treva e desgraça, temos em Borges (1974) o seguinte trecho no prólogo do livro *Fervor de Buenos Aires*, de 1969, quando fala que “en aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas, el centro, la serenidad”. Isso explica, como salienta García (2007), a sociedade argentina como um todo não tolerar metáforas verticais; todos os argentinos definem-se como classe média.

Seguindo o aporte teórico de Maingueneau (2006) sobre a *paratopia*, este espaço paratópico que é o *arrabal* conservará um importante papel como o lugar típico da boemia, do baixo meretrício, dos diversos vícios, da miséria, da fome, da violência vinculado a uma população composta exclusivamente dos marginalizados sociais que compunham a maior parte da massa urbana de Buenos Aires, principalmente as três principais figuras do tango: o *compadre*, o *compadrito* e a *milonguera*. O *arrabal* é o lugar principal da vida do cancionista do tango e podemos perceber sua presença em muitas letras, por exemplo, na letra de Celedonio Flores:

Se te embroca desde lejos,
pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria
de un convento de arrabal.

(Margot, 1919)

O uso social do termo é bastante evidente em muitos tangos e define o espaço de produção enunciativa. Em outro exemplo, do mesmo compositor, temos um tango cujo protagonista se comporta, dentro de um contexto social miserável do *arrabal* ao qual pertence, como um burguês:

Mezcla rara de magnate
nacido en el sabalaje,
vos sos la calle Florida
que se vino al arrabal.
¡Compadrito de mi esquina,
Que solo cambió de traje!

(Mala entraña, 1927)

O autor opõe à personagem a rua *Florida*, passeio famoso e tradicional do centro de

Buenos Aires, a rua mais nobre e capitalista da capital argentina, na qual podemos observar as lojas mais caras, as vitrines mais vistosas, as madames e os empresários. O narrador critica a comportamento ostensivo do protagonista ao descrevê-lo como alguém que parecia ter saído da dita rua por sua conduta antagonizar com o meio no qual se encontrava. Temos outro exemplo com Homero Manzi:

Arrabales porteños
de casitas rosadas
donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.

Donde asoma la higuera
sobre las tapias,
adornando los muros
con sus fantasmas.

(Arrabal, s/d)

O conceito de *arrabal* é puramente subjetivo e quando trazido para a realidade fragmenta-se em uma infinita e caleidoscópica multiplicidade de visões e perspectivas. Certamente que, para esse ângulo de visão, a subjetividade do compositor influencia, principalmente a visão e a compreensão que possui das diferenças sociais dentro da sociedade portenha. Mas, como afirma García (2007), o *arrabal* de uma grande metrópole, como Buenos Aires, que cresce desenfreadamente, torna-se um quebra-cabeça cujas partes são totalmente heteróclitas, que estão sempre a se transformar. No eu-lírico supracitado, a visão de “casitas rosadas” no qual “asoma la higuera” oferece uma visão bastante suave e quase singela do que eram esses bairros marginais. Além disso, uma das principais representações do *arrabal* era ser descrito como uma paisagem campesina e nisso percebemos também a influência da figura do camponês argentino, o *gaucho*. Segundo García (2007):

En el ciclo de la vida de una persona podía suceder que uno mismo barrio pasara de área rural a guarida de marginales, a arrabal pobre, a barrio suburbano de clase medio-alta, y de nuevo hacia atrasa zonas degradadas... hasta la sucesiva especulación urbana. Una de las imágenes recurrentes del arrabal tanguero se refiere a la combinación de pampa y ciudad que se da en el “frente de crecimiento” de la ciudad. La bóveda del cielo, magnificada por la presencia de grandes terrenos vacíos y por las casas de una planta; la vegetación típica de la llanura, flores y hierbas, como sensación visual y olfativa.

O *arrabal* encontra-se na fronteira do espaço social, cultural e subjetivo, um lugar de miséria, dissipação, sexo, violência, vícios, tragédias sociais; lugar de consumo de álcool, ópio, prostituição, no qual uma das figuras primitivas do tango, o *compadre*, estava sempre pronto para brigar pelo simples desejo de mostrar sua valentia, sua coragem, pois precisava manter sua fama de homem destemido. Os marginalizados da sociedade e da existência podem ali comungar da rejeição social de Buenos Aires, que não os exclui, mas tampouco os

inclui. Estão social, cultural e existencialmente à deriva. Podemos observar como o cancionero do tango observa seu lugar social através dos olhos de Jorge Luis Borges (1974, p.32):

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
 Mis pasos claudicaron
 cuando iban a pisar el horizonte
 y quedé entre las casas,
 cuadriculadas en manzanas
 diferentes e iguales
 como si fueran todas ellas
 monótonos recuerdos repetidos
 de una sola manzana.
 El pastito precario,
 desesperadamente esperanzado,
 salpicaba las piedras de la calle
 y divisé en la hondura
 los naipes de colores del poniente
 y sentí *Buenos Aires*.

A palavra *arrabal* é utilizada pelo cancionero para expressar, no que diz respeito às paisagens urbanas, um contraste de classe: pobres e ricos, proletários e burgueses, a massa e a elite econômica. Essa visão da sociedade era ideológica, como afirma García (2007), porém expressava uma dicotomia real: de um lado estavam os trabalhadores fabris, os pobres, os excluídos da cultura ou da esfera do consumo e que haviam construído seu próprio espaço paratópico do qual emergiu seu discurso que legitimou a si mesmo.

Esse sentimento de perda de valores e de respeito por si mesmo, a degradação física e moral desses marginais transformou-se em uma cultura paralela, com seus próprios valores, escala social, tradições, costumes, ritos. De acordo com García (2007), esses boêmios, anarquistas, socialistas, miseráveis, marginais propuseram um programa ideológico, que era justamente nobilitar, através da arte, essas classes desfavorecidas, legitimando, por fim, a paisagem urbana, os costumes, a música, a linguagem, o modo de se vestir, de se comportar dos habitantes do *arrabal*. E foi através do tango que isso foi possível:

Con la entrada del *voceo* y del *lunfardo* en el periodismo, en la poesía y en la novela; con la elevación del inmigrante, del *compadrito*, de la *fabriquera* a figuras nacionales. Descubrieron una manera de ser argentino distinto de la mitización del gaucho, del militar, del prócer y del cura preferidos por la cultura oficial. Su triunfo, sin embargo, contribuyó (como el más concreto ascenso económico y social de los obreros y la clase media éntrelos años 20 y 40) a disolver la frontera entre las “dos naciones” y, por lo tanto, la dicotomía que vuelve a resurgir en estos años de neoliberalismo, en un nuevo *arrabal* morocho, clandestino y latinoamericano, repartido a islotes en la ciudad tentacular. (MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, 2007)

Em outro exemplo sobre a observância do *arrabal* pelo cancionero do tango, temos a letra de *Arrabal Amargo*, composto em 1934, por Alfredo Le Pera, nascido em São Paulo, Brasil, mas que se mudou para a Argentina aos dois anos de idade. A visão contraditória que

percorre a letra nos faz perceber a representação simultânea de um sentimento ambíguo de um *arrabal* entre o infernal e o paradisíaco que suscitava este ambiente marginal:

Arrabal amargo metido en mi vida
como la condena de una maldición.
Tus sombras torturan mis horas sin sueño,
tu noche se encierra en mi corazón.
Con ella a mi lado no vi tus tristezas
tu barro y miseria, ella era mi luz.
Y ahora vencido arrastro mi alma
clavao en tus calles igual que a una cruz.

O sentimento de horror que observamos neste “arrabal amargo” é capaz de marcar toda a existência do narrador como a “condena de una maldición”, com “su barro y miserias” e que obriga ao narrador a arrastar-se sob o peso social daquele lugar, cravado naquelas ruas “igual que a una cruz”, o *arrabal* aparece como um infortúnio social. Porém, mais adiante, temos:

Rinconcito arrabalero
con el toldo de estrellas
de tu patio que quiero.
Todo se ilumina [...]
Y mis viejas madresevas
están en flor pa’ quererte. [...]
Verás como todo te esperaba ansioso,
mi blanca casita y el lindo rosal.
Y como de nuevo alivia sus penas
vestido de fiesta mi viejo arrabal.

Podemos observar que a sensação de angústia é substituída por uma visão nostálgica beatífica. O *arrabal*, ao mesmo tempo em que pode oprimir pela carga social que representa o pertencer àquele lugar, também pode simbolizar a saudade de um tempo feliz e, dependendo do sentimento do narrador, a paisagem se modifica para expressar essa subjetividade. De novo com Borges (1974, p.38), temos:

En la honda noche universal
que apenas contradicen los faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
los arrabales desmantelados del mundo.

Esse sentimento de condenação ao qual alude o eu-lírico advém, certamente, do ter nascido miserável, dentro da cultura excluída, marginalizado dos ambientes reconhecidos pela cultura oficial, que possuem a maneira de falar, de vestir-se, de comportar-se como condiz com a alta sociedade e todos os signos de reconhecimento social que os indivíduos de uma mesma coletividade costumam utilizar para equiparar-se ou diferenciar-se uns dos outros.

Esse discurso é a relação própria entre língua e fala e só pode existir dentro de um

espaço entre vários discursos, em sua relação interdiscursiva que estrutura e legitima sua identidade. O tango nasce como uma polêmica no seio da sociedade rio-platense, é a manifestação da incompatibilidade que permitiu a sua constituição e, por isso mesmo, como salienta Maingueneau (2008), devemos pensar o tango como uma prática discursiva, pois que há uma comensurabilidade entre a rede de relações situacionais que permitiram a emergência desse discurso e o grupo que a enunciação discursiva supõe e possibilita. Pois, ainda de acordo com Maingueneau (2008, p.19):

A “enunciabilidade” de um discurso, o fato de que tenha sido objeto de atos de enunciação por um conjunto de indivíduos não é uma propriedade que lhe é atribuída por acréscimo, mas algo de radical, que condiciona toda a sua estrutura. É preciso pensar ao mesmo tempo a discursividade como dito e como dizer, enunciado e enunciação.

Nesse viés, a situação paratópica do cancionero do tango faz com que se identifique aos que, como ele, não estão incluídos na sociedade oficial: boêmios, ladrões, prostitutas, trabalhadores, imigrantes, camponeses. Segundo Maingueneau (2006), basta que dentro de uma sociedade se estabeleça uma região paratópica para que a criação literária a possa perscrutar. Para o mundo do tango, foi o *ethos* do cancionero, o *compadrito*, que serviu como posição de reconhecimento para a integração deste cancionero social. Comparado à figura do artista boêmio europeu do século XIX, o *compadrito* não atravessa as divisões sociais da sociedade portenha, ele encarna justamente o produto do resto social, do que foi descartado pela sociedade industrial capitalista. O cancionero é alguém “cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p.108), problematizando seu pertencimento à própria sociedade que deu as condições para que surgisse, haja vista que a *paratopia* é, ao mesmo tempo, uma inclusão impossível a uma *topia*.

No tango encontramos a *paratopia* criadora ligada a uma identidade e ao espacial, a primeira sendo caracterizada por Maingueneau (2006) como sendo as figuras dissidentes e marginais, textual ou figurada. A relação que o *compadrito* estabelece com a sociedade é de marginalidade tolerada, porém nunca devidamente digerida e aceita. O mundo do cancionero do tango engloba a *paratopia* moral, abrangendo as prostitutas, os trabalhadores fabris, os clandestinos, ladrões, viciados. Em relação à *paratopia* espacial, é a dos exilados; de acordo com Maingueneau (2006, p.110), “meu lugar não é meu lugar” ou “onde estou nunca é meu lugar”, sendo suas duas grandes figuras o nômade e o parasita. Levando-se em consideração que o tango nasce em meio aos imigrantes europeus e aos camponeses argentinos, os primeiros desterrados de suas nações; os segundos, de suas terras, que vieram à Buenos Aires

“fazer a América”, o sentimento de exílio e nostalgia é imenso e marcou profundamente o argentino. Podemos verificar esse sentimento de nostalgia em relação à pátria em muitas letras de tango. Temos alguns exemplos:

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvidos. [...]
Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver
ciudad porteña de mi único querer,
oigo la queja de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón.

(Mi Buenos Aires Querido, 1934)

Em Borges (1974, p.32), temos no poema *Arrabal* o seguinte trecho que exemplifica perfeitamente esta noção de *paratopia* espacial do sentimento de exílio trazido por Maingueneau:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

A figura do *gaucho* encontra-se com o imigrante europeu (russo, espanhol, italiano, francês, polaco, alemão, judeu), criando uma verdadeira Babel cultural e linguística. O *gaucho* é o protótipo do argentino do campo que se encontra com o *compadrito*, produto da mescla sócio-cultural da cidade. Os dois personagens serão a representação de dois mundos distintos. Carlos Fuentes (2010, p.369) nos diz que o tango “es la música para inmigrantes en una ciudad de soledades y en trasiición”. Borges (1974, p.949), no poema *Compadritos Muertos*, fala sobre este *flaneur* portenho, que vivia constantemente em luta contra seus pares ou contra a fome:

Siguen apuntalando la recova
Del Paseo de Julio, sombras vanas
En eterno altercado con hermanas
Sombras o con el hambre, esa otra loba.
Cuando el último sol es amarillo
En la frontera de los arrabales,
Vuelven a su crepúsculo, fatales
Y muertos, a su puta y su cuchillo.
Perduran en apócrifas historias,
En un modo de andar, en el rasguido
De una cuerda, en un rostro, en un silbido,
En pobres cosas y en oscuras glorias.
En el íntimo patio de la parra
Cuando la mano templá la guitarra.

Essa representação de si mesmo acionado pelo enunciador em seus destinatários é o que Maingueneau (2005) chama de *ethos*, sendo este uma dimensão de qualquer ato de enunciação. Citando A. Auchlin, Maingueneau (2001, p.95 apud 2005, p.12) diz que:

[...] uma noção com interesse especialmente prático e não um conceito teórico claro [...]. Em nossa prática ordinária de fala, o *ethos* responde a questões empíricas efetivas, que tem como particularidade serem mais ou menos co-extensivas ao nosso próprio ser, relativas a uma zona íntima e pouco explorada de nossa relação com a linguagem, onde nossa identificação é tal que se acionam estratégias de proteção.

O *ethos* é uma ferramenta cujo objetivo é persuadir um tipo de indivíduo, causando boa impressão na medida em que se edifica o discurso, passando uma imagem de si que convença o público pretendido. O destinatário, neste caso, necessita atribuir ao enunciador do discurso algumas propriedades, pois o *ethos* está conectado à sua própria enunciação. Ele persuade pelo caráter porque o seu discurso tem a natureza que confere veracidade e legitima a condição do sujeito enunciante e esta confiança adquirida pelo destinatário é conseguida mediante o efeito produzido pelo discurso.

De acordo com Barthes (1970, p.212 apud MAINGUENEAU, 2005, p.13), *ethos* “são os traços de caráter que o orador deve *mostrar* ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para dar uma boa impressão [...]. O orador enuncia uma informação e, *ao mesmo tempo*, diz: eu sou isto aqui, não aquilo lá”. O *ethos* mostra-se na ação de enunciar, no ato ilocutório, sendo o *ethos* diferente das características reais do enunciador. O destinatário atribui ao *ethos* traços intradiscursivos, pois que estão ligados a uma determinada maneira de falar. Entretanto, como salienta Maingueneau (2005), não se trata de atributos puramente intradiscursivos, uma vez que dados exteriores, como vestes e trejeitos corporais, intervêm na elaboração discursiva.

No que diz respeito ao tango, o *compadrito* é o cancionista que institui um discurso desde um lugar de fala, o *arrabal* e mobiliza seu público alvo através do *ethos* por ele construído. A sua imagem, corpórea e moral, contribuem para edificar a imagem que será apreendida pelos destinatários. O *compadrito* é o homem sagaz, inteligente, picaresco, frio, hábil com adagas, facas e punhais, duro e cruel. Seu tom de voz, sua postura, sua aparência, ajudam a construir o *ethos* e o discurso, um imbrincado no outro; seu olhar nunca está visível, sempre coberto pela aba do chapéu; seus gestos são firmes, seu linguajar é o *lunfardo* (a língua dos ladrões, de *lunfa* – ladrão). Todos estes signos contribuem para legitimar seu discurso, dar veracidade às suas enunciações, oferecendo uma referência pictórica psicológica e sociológica de si, como podemos observar nas pinturas abaixo:



Figura 2 Man in black suíte. Pintura de Fabián Pérez. Disponível em: <https://fabianperez.com>



Figura 3 Man in black suit. Pintura de Fabián Pérez. Disponível em: <https://fabianperez.com>

As imagens acima constituem uma figuração e um símbolo, uma vez que, do ponto de vista do figurativo, funciona como o duplo que transpõe para o plano bidimensional algo pré-existente, que pode ser visível no mundo externo. Como nos explica Santaella (2012), a imagem figurativa é um referencial que aponta para objetos, pessoas ou situações que podem ser facilmente reconhecíveis fora da imagem e, por isso mesmo, de acordo com esta descrição, a imagem figurativa dialoga com o *ethos* discursivo, uma vez que também necessita do papel desempenhado pelo reconhecimento e pela identificação do leitor, pois visto que busca reproduzir um aspecto exterior de algo, “os elementos visuais são postos à serviço da vocação mimética, da imitação, de modo a produzir a ilusão de que as figuras representadas são iguais ou semelhantes aos objetos da realidade visível” (SANTAELLA, 2012, p.49). No que diz respeito à imagem como símbolo, estas reproduzem não só a

aparência, como também é uma ferramenta para a representação de algo que não é visualmente acessível, neste caso, como salienta Santaella (2012), costumam simbolizar mais ideias que objetos visíveis. O que é visível na imagem simbólica opera como meio para expressar um valor ou uma ideia, fazendo menção às imagens abstratas relacionadas às convenções que fazem uma figura atuar como símbolo.

Na figura salientada do *compadrito*, embora possuamos uma figura reconhecida externamente à imagem, essa figura simboliza uma sociedade, uma convenção social, uma estrutura social, cultural e de poder, uma época, representando significados que vão mais além daquilo que a mera imagem figurativa pode supor, pois o simbolismo acrescenta revestimentos de significação que, como um palimpsesto, o leitor precisa ir escavando, perfurando as várias camadas estratigráficas da simbologia pictórica.

De acordo com Maingueneau (2005), o *ethos* não é uma representação estática e limitada, mas dinâmica e contribuindo no próprio ato discursivo do enunciador. Citando Gilbert, Maingueneau (século XVIII apud 2005, p.14) resume o *ethos* como sendo instruído por argumentos, comovido por paixões e reconhecido por comportamentos; haja vista que estes argumentos diz respeitam ao *logos*, as paixões ao *pathos* e os comportamentos ao *ethos*. Entretanto, vale ressaltar que, embora o *ethos* esteja conectado ao ato ilocutório, o público é capaz de forjar dele uma imagem antes mesmo do ato propriamente enunciativo. É o que Maingueneau (2005) diferencia entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo, pois há discurso para os quais o destinatário não aguarda qualquer tipo de representação prévia do locutor, como quando lemos um livro de um autor ainda desconhecido.

No que concerne ao tango, o *compadrito* transformou-se em *ethos* discursivo, pois quando apreciamos uma performance corporal (a dança), ou mesmo apenas a música (o tango), ou a sua poética (a letra), visualizamos este eu-lírico masculino específico que é a voz do tango. Vale salientar que o *compadrito* dos primeiros tempos do tango, entre 1880 e 1910, não é o mesmo que surgirá por volta da década de 1920, principalmente encarnado na figura de Carlos Gardel.

O *compadrito* primitivo era uma voz masculina indiferente, jamais melancólico, homens que desejavam imitar o *compadre* que fundaram, segundo Borges (2016), a seita do *cuchillo y del coraje*, através dos quais, como cita Silva Valdés (apud BORGES, 2016, p.123), pode-se sentir “la dureza viva del arrabal, como a través de una vaina de seda la hoja del puñal”. O *compadrito* que surgirá na segunda década do século XX, é um homem sentimental, melancólico, utilizando-nos de um termo de Borges (2016), surge o tango *llorón*, o tango entristece-se totalmente. Os primeiros tangos ou não tinham letra, eram puramente

melodia, ou possuíam letras indecentes, imorais, inefáveis e travessas. O tango-canção que emerge por volta de 1917 é o tango entristecido e foi Gardel quem levou este estilo de tango ao ápice com perfeição.

Este novo *ethos* discursivo do cancionista do tango foi muito bem personificado pela emblemática figura artística e mítica de Carlos Gardel, *el zorzal criollo*, *el mago*, *el morocho del abasto*, *la voz del tango*, entre tantas outras denominações que servem para nomeá-lo. Gardel, tomando para si o ideal do *compadre* (não confundir com o *compadrito*), criou o seu próprio *ethos* e construiu sua imagem pública através da qual foi imortalizado. Adotou os trajes e o comportamento desta outra figura emblemática do mundo tanguero, o *compadre*, que na escala social do *arrabal*, seria a encarnação da honra *callejera*²⁸, e de cujo étimo irá derivar *compadrito* e *compadrón*. Entretanto, a parte a denominação, o arquétipo é o mesmo: o Pai, o patriarcado, o patriarcalismo, podemos inferir isto da própria raiz dos nomes que derivam todas de *padre*. Observemos a fotografia abaixo:



Figura 4 1. Foto de Carlos Gardel no filme “Cazadores de Estrellas”, dirigido por Norman Taurog, 1935.

De acordo com Santaella (2012, p.73), a fotografia é uma “cartilha semiótica”, pois os conceitos que a semiótica se utiliza para analisar uma linguagem, no que diz respeito à fotografia, permanecem didaticamente expostos, ou seja, para entendermos a significação de uma imagem, como e por que uma figura pode simbolizar, é necessário considerar o modo pelo qual é produzida e sua capacidade de representar algo que está fora dela e os tipos de conclusões de interpretação que esta mesma imagem pode suscitar no leitor.

²⁸ De *calle*, rua. Diz respeito ao que é da rua, urbano, popular.

Relativamente à fotografia, a imagem por ela produzida é um registro fragmentário de um mundo externo a ela, tal como uma pintura, no caso da análise do *compadrito*. O fotógrafo, como salienta Santaella (2012), direciona um olhar discriminado ao mundo objetivo, buscando capturar um instante que possua, ao longo da existência, um sentido e tudo o que diz respeito ao ato de fotografar (posição, enquadramento, luz, ângulos, etc.) é resultado de uma escolha e esta, por sua vez, também tem uma intenção seletiva por trás. O que a fotografia irá congelar para sempre - e por isso mesmo distância, posição, cenário, atitude tornam-se importantes - irá dispor quais símbolos ficarão dentro e quais ficarão fora da moldura da foto, pois uma vez que a que a foto seja tirada, e aquele objeto dentro de um espaço/tempo tomado, não há volta atrás.

Carlos Gardel tinha por intenção mimetizar o *compadre*, uma figura do povo, porém de honra, que mesclava tanto o homem do campo quanto o da cidade. Podemos observar estes aspectos pela própria roupa que veste, a indumentária típica gauchesca, com a postura do *gaucho*, o olhar sempre à vista, em um ambiente tipicamente urbano, uma das muitas tabernas que abarrotavam Buenos Aires. Mas, certamente, o chapéu que leva na cabeça seja o traço mais fundamental da indumentária do tanguero, o cancionista urbano, o *flaneur* de Buenos Aires.

O chapéu do tango é específico e, na linguagem marginal portenha, o *lunfardo*, era chamado *funyi*, que passou à história como o modelo representativo do chapéu do homem do tango. Em sua origem, costumava ser preto e possuir uma copa alta. No século XX, modelo usado por Gardel na fotografia acima, caracterizava-se já por vir em tons cinzentos e as copas diminuem. Esse chapéu específico do tanguero, o “*funyi maxera*”, foi criado pelo imigrante genovês Pacual Maxera, chegado à Argentina por volta de 1862 e estabelecido na rua *Cuyo* (atualmente *Sarmiento*) na qual trabalhou de 1866 até 1920.

Teria criado o *funyi maxera* aproximadamente por volta de 1895 e foi usado até 1917 e as cores mais utilizadas eram negro, cinza e marrom, estes dois sempre com faixas pretas. A denominação *funyi* nasceu no bairro La Boca, um dos bairros mais antigos de Buenos Aires, no qual habitava uma grande quantidade de imigrantes italianos procedentes de Gênova. Hoje em dia, o modelo de chapéu do tanguero para bailar o tango chama-se *chambergo tanguero* ou chapéu *tango argentino*.

De acordo com as informações do acadêmico fundador Luciano Payet²⁹, cujo relato data de abril de 1958, o chapéu *funyi maxera* tornou-se popular entre *carreros*³⁰,

²⁹ Disponível em: <http://www.oocities.org/ar/lunfa2000/1574.html>.

³⁰ Cafetão. Também era a denominação popular para oficial, suboficial ou soldado de artilharia.

*canfinfleros*³¹ e *compadritos* devido a que era um modelo que se ajustava ao vestir, convertera-se em moda na época e porque caso não usassem o “*funyi a lo Maxera*” não poderiam ser considerados como tais figuras às quais representavam. Este modelo de chapéu específico possuía o necessário para agradar aos homens como um complemento indispensável para que uma figura social urbana como o *compadrito* ou o *cafishio*³² (outra voz masculina do tango) pudessem considerar-se como tais. Transformou-se em sinônimo de *cafishio* ou *compadrito* no início do século, entretanto, décadas mais tarde, era possível verificar homens respeitáveis usando o dito modelo.

O *compadre* encarnava a própria honra do *arrabal*, defendendo as mulheres, os idosos, as crianças, protegendo os desfavorecidos contra os desmandos do poder social, como a polícia. O *compadre* era o *gaucho* que se ocupava de seus deveres, mas já não era mais o *gaucho* livre dos pampas argentinos e sim o *gaucho* que entrara em contato com o urbano, a metrópole. O *compadrito*, a figura central do tango, é totalmente urbano, tenta mimetizar esta personagem gauchesca, só que o faz mal, pois é inferior em personalidade, caráter e projeção. A malícia e a picardia estão presentes no *compadrito* e este, muitas vezes, podia portar revólver, arma considerada covarde pelo *compadre* e jamais usada por este. Está sempre vestido de preto por sua proximidade com a morte, fosse para matar ou para morrer.

Nas letras de tango, principalmente nas primeiras canções de finais do século XIX e inícios do século XX, o *compadrito* aparece em primeira pessoa e seu intuito é, literalmente, dizer a que veio, quem era e como era, o que fazia, como se vestia e suas *bravuconadas*³³. Vende uma imagem de si, apoiando-se no uso de um dialeto específico, o *lunfardo*, nas palavras utilizadas para alcançar o efeito pretendido e até mesmo no planejamento do discurso - escrito, rítmico, modulado – de determinada forma para validar seu ato de enunciação, seu lugar de fala e seu próprio *ethos*. Podemos observar alguns exemplos:

Quién te quita lo bailado,
dandy reo y compadrito,
con gomina y bien trajeado,
saco entallado,
guantes patito.

Con empilche tan debute
y tu pinta tan mundana,
te vareaba tu madama
luciéndose con tu sonrisa
de Gardel...

(Gigoló compadrito, s/d)

³¹ Cafetão. Homem que explora sexualmente mulheres.

³² Cafetão. Sinônimo de *canfinflero*, *rufián*, *carrero*.

³³ De *bravucón*, valentão.

Vestido como dandy, peinao a la gomina
y dueño de una mina más linda que una flor,
bailás en la milonga con aire de importancia,
luciendo la elegancia y haciendo exhibición.

(Bailarín compadrito, 1929)

Podemos observar, nos dois exemplos, que o narrador em terceira pessoa alude à figura do *compadrito* descrevendo sua imagem corpórea, “vestido como dandy, peinao a la gomina”, “bien trajeado, saco entallado, guantes patito”, referenciando-se ao modo de vestir-se da gente do *arrabal*, ambiente no qual era comum trajar-se daquela maneira. Ao mesmo tempo que também faz menção ao seu caráter psicológico, especificando sua “pinta tan mundana” e luzindo com “la sonrisa de Gardel”. O narrador, inclusive, faz referência à Carlos Gardel para dar maior adjetivação à personagem do *compadrito*, afirmando que este se assemelha à Gardel, *el rey del tango*.

Em seguida, faz alusão ao modo como o *compadrito* ganha a vida através da sentença que denuncia a prostituição: “dueño de una mina más linda que una flor”, pois *mina* era como eram denominadas as mulheres da vida que pertenciam a um cafetão e, por isso mesmo, era uma *mina* de dinheiro, de lucro, de sobrevivência para estes homens. Além disso, o narrador também nos dá outra indicação de uma das principais características do *compadrito*: o ser um bom dançarino e finaliza mencionando três pontos importantes do *ethos* do *compadrito*: os “aires de importancia” que se creditava, sua elegância e gosto por exhibir-se dentro do grupo ao qual pertencia:

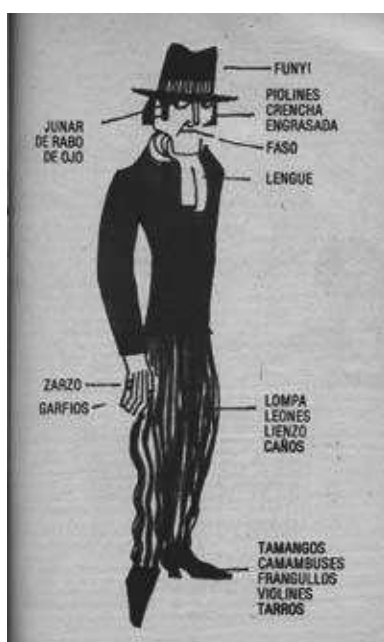


Figura 5 "Partes" de um *compadrito*.

Percebemos, pela ilustração acima, que o *compadrito* torna-se uma figura arquetípica dos subúrbios portenhos, cujas características tornam-se ideais a serem mimetizados pelos homens que desejassem ser *compadritos* perante seus pares, outros *compadritos*. Um conjunto de especificidades, tais como o tipo de chapéu usado, e não só isso, o modo de usá-lo, o vício do tabaco, e não só isso, a maneira de segurar o cigarro, diziam se um homem poderia ser ou não considerado, pelos seus iguais, como um verdadeiro *compadrito*.

Podemos observar um outro exemplo, cujo foco narrativo está em primeira pessoa. O narrador-protagonista é uma marca característica da poética do tango de um modo geral, entretanto, nas primeiras letras dos tangos, em fins do século XIX e inícios do século XX, essas histórias não possuem uma estrutura narrativa com intriga, desfecho, início, meio e fim. O eu-narrador fala de si próprio e de suas virtudes, ou o que considera como tais dentro do mundo do qual faz parte, vende o seu *ethos*, obedecendo ao modelo arquetípico estabelecido para ser alcançado, mimetizado. Há uma tentativa de exaltar sua própria figura e não de narrar um fato ou um sentimento. Observemos:

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El porteño",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.

(El Porteño, 1903 – grifo nosso)

Esse narrador-protagonista que emerge como a voz do tango tem um discurso impregnado pela subjetividade, uma vez que toda a narração gira em torno de si e induz o destinatário a compartilhar de seus sentimentos, satisfações, ou aflições. Pode-se observar que o termo *compadrito*, no exemplo dado, está sendo utilizado com o valor de adjetivação do eu-lírico, ou seja, não mais como um lugar social. O cancionero utiliza-se de um código linguístico própria compartilhado com aqueles a quem deseja destinar o discurso, os seus pares. Afinal de contas, como salienta Domenach (1968), a tragédia é o espetáculo mais cívico que existe, pois muito mais que uma mera participação individual, requer um público unido por uma fé e por uma história em comum para que possam vibrar com o espetáculo, um público capaz de formar uma massa coesa a fim de se transformar em personagem. Mais adiante, no mesmo tango, temos mais uma vez a alusão ao modo de ganhar a vida do *compadrito*, a exploração da mulher por meio da prostituição:

Quando el viento ya escasea
le formo un cuento a mi china

que es la paica más ladina
 que pisó el barrio del sur.
 Y como caído del cielo
 entra el níquel al bolsillo
 y al compás de un organillo
 bailo el tango a su "salú".

Aqui também percebemos uma mistura linguística quando temos o termo *china*, denominação interiorana da mulher, mais precisamente a companheira do *gaucho*, ao mesmo tempo em que é adjetivada por palavras do *lunfardo*, código linguístico tipicamente urbano. *Paica*, no sentido que atribuí a música, diz respeito a uma mulher que pertence a um cafetão, mais uma marca do mundo da prostituição no qual o tango estava inserido. Outra marca social que podemos analisar é a alusão feita ao *barrio del sur*, pois era justamente na parte sul da cidade de Buenos Aires que se encontravam os subúrbios, estando a cidade dividida praticamente em duas nações. Sobre isso, Ferrer (1999, p.32), citando Martínez Estrada, assim nos expõe:

Hasta la intendencia de Alvear, el Norte y el Sur, se parecían tanto como una hermana pobre a una hermana rica [...]. Luego empezó a diferenciarse el Norte Búrgués del Sur Proletario. Desde de Alvear todo lo que es edificio se levanta y se alhaja; la avenida homónima es la cúspide desde donde declinan todas las cosas urbanas. Hacia el oeste y el sur, quedaba la pampa sin vencer; no se la desalojó al edificar, quedó agazapada. Quedaron allí los hombres de pañuelo y cuchillo que un buen día se juzgó ciudadano de la urbe, quiso entrar en derecho de esa ciudadanía y se afirmó como ente de frontera. La pampa era irremediamente invadida, pero el hombre de la Pampa quedó irremediamente apresado entre la expansión de la ciudad y la resistencia del campo. El alegato vindicatorio de la llanura es el pañuelo bordado y su voz, el vilipendio al cuello duro.

Um dos temas mais evocados nos tangos é justamente o bairro, entenda-se por este não somente a extensão que hoje damos à palavra, do ponto de vista geográfico e urbano, mas também uma esquina ou uma rua, ou seja, um lugar, um ponto da cidade com o qual o eu-lírico, o cancionista sente-se identificado. O *ethos* que evoca o seu *barrio*, deve vender a imagem de que este é um lugar de força, de musicalidade, de contundência, de coragem, beleza, poesia. Há muitas letras de tango cujos títulos são os nomes de muitos dos bairros da cidade de Buenos Aires: “Bajo Belgrano”, “Almagro”, “Puente Alsina”, são alguns exemplos.

Nesse contexto, o *compadrito* era o cancionista do tango, mas também era a denominação utilizada para aqueles homens que viviam nos *arrabales*, de um modo geral, os pobres que não tinham condição para morarem próximos do centro, assim como também designava aos homens inclinados ao ócio, predispostos à boemia (bebida, jogo e mulheres) e que não levavam a vida à sério. Sua forma de trajar, de colocar o chapéu (a aba sempre caída sobre o rosto), seus gestos para exprimir ideias, seus trejeitos, seu esgar afetado, a forma como

segurava o cigarro, como fumava, inclusive a maneira como cuspiu, entre os dentes, fazia dele um perfeito malandro portenho: sério, indiferente e frio. Este senhor podia matar ou morrer por pura diversão.

Podemos observar que o *ethos* possui caráter e corporalidade, o caráter correspondendo aos traços psicológicos característicos, os estereótipos específicos de um grupo em determinada época, de um determinado lugar, que a arte ajuda a legitimar. A corporalidade é o corpo do *ethos*, conectado à maneira de vestir-se, de andar, de movimentar-se no espaço social. Por isso, de acordo com Maingueneau (2001, p.139-140), o *ethos*

[...] implica portanto um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios. Através da iconografia, dos tratados de moral ou de devoção, através da música, da estatuária, do cinema, da fotografia..., circulam esquematizações de corpo, valorizadores ou desvalorizadores, que encarnam vários modos de presença no mundo.

Consideremos a figura do *compadrito*, esse *ethos* marginal e picaresco, que está inserido no universo que a narrativa do tango mostra e que o enunciador legitima através do caráter e da corporalidade. No tango, esta corporalidade também está associada à diferenciação sexual, uma vez que a figura feminina é a *embreagem paratópica* do cancionero.



Figura 6 Noches de Buenos Aires. Pintura de Fabián Pérez. Disponível em: <https://fabianperez.com/shop/characters-of-the-night/page/15/>

Como podemos perceber pela ilustração acima, a figura da *mulher fatal* no Tango canção é uma imagem que, com mais força, dominou as narrativas do tango a partir de 1920. Como salienta Maingueneau (2006), e como também podemos observar pela imagem, a *mulher fatal* é a mulher da cidade, urbana, que bebe, que fuma, que joga, que canta e dança. No tango, está representada pela prostituta que seduz o cancionista e o faz sofrer, o abandona, o trai, participando do que Maingueneau (2006, p.127) denomina de *mitologia estética*.

O mito da *mulher fatal* polemiza e dramatiza, em um único ato, a própria gênese da guerra dos sexos. É a própria imagem do feminino destruidor, responsável pela queda do homem e da humanidade. O arquétipo de Lilith. As narrativas do tango que apresentam esta *mulher fatal* não somente contam uma história, como também mostram e constituem sua própria urgência. De acordo com Maingueneau (2006, p.127), o mito da *mulher fatal* destaca

A semelhança do artista e da mulher por meio de suas figuras paratópicas exemplares, o boêmio e o saltimbanco. A do boêmio-boêmia privilegia a questão da inserção social e do modo de vida e a do saltimbanco acentua primordialmente a dimensão da dissimulação, do disfarce, do espetáculo. Tal como o artista, a mulher pertence à sociedade sem lhe pertencer de fato: tanto para ele como para ela, a inserção só pode ter caráter paratópico. Eles ocupam lugares, mas sempre vão além deles, sem no entanto ser cidadãos de algum “outro lugar”. [...] O artista, a mulher, o

boêmio, o saltimbanco ameaçam a estabilidade de um mundo tópico; sua rejeição deve reforçar a coesão da sociedade. Mas não deixa de haver nisso certo sentimento ambivalente: os boêmios, como vimos, são ao mesmo tempo santos e malditos, portadores do Absoluto e de dejetos.

A mulher, no tango, encontra-se em um espaço *paratópico* por ser mulher e por ser prostituta na grande maioria das vezes³⁴, esta sendo considerada o mais baixo nível da escala social. A prostituição baixa, naturalizada, realística será tema constante dos tangos, preenchendo quase sua totalidade. O homem boêmio abandonado emergirá nas narrativas com a melancolia, a nostalgia e a tragicidade que lhe serão inerentes. O mundo da prostituição está ligado ao surgimento da miserabilidade existencial, uma condição que, segundo Bataille (1987), teria levado aos sujeitos humanos a romperem os interditos morais e sociais.

A prostituta, degradada pelo pagamento, pela objetificação de si, a coisificação de seu *ser-no-mundo* em sua facticidade, é rebaixada ao nível dos animais dentro da sociedade. De acordo com Bataille (1987, p.88-89), ela suscita a mesma repugnância que a civilização sentiria diante de uma porca:

A extrema miséria isenta os homens dos interditos que criam neles a humanidade: ela não os isenta como o faz a transgressão: uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso animal. O rebaixamento não é mais o retorno à animalidade. O mundo da transgressão, que englobou o conjunto dos homens, diferiu essencialmente da animalidade: acontece o mesmo com o mundo limitado do rebaixamento. [...] As palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditas, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado. A prostitua de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que os outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos.

Os temas da desilusão amorosa e da infidelidade feminina, assim como também da honra masculina manchada e do crime passionai serão marcantes em quase todas as letras de tango a partir da década de 1920. Isso insinua, ainda, um patriarcalismo exacerbado que também permeava o elemento feminino nas letras dos tangos primitivos e podemos citar diversos exemplos:

La mina, jaboneada, le hizo caso
y el varón, saboreándose un buen faso,
la siguió chamuyando de pavadas...

Y luego, besuqueándole la frente,
con gran tranquilidad, amablemente,

³⁴ Vale ressaltar que, a partir do tema do fracasso amoroso que surge com o tango canção, outras figuras femininas também aparecem, como a virgem abandonada, a mãe, a operária. Entretanto, a prostituta continua sendo a figura feminina central do tango; mulheres da vida, como salienta Borges (2016).

le fajó treinta y cuatro puñaladas.

(Amablemente)

Mira Ñata: es necesario que hablemos como es debido,
 porque ya estoy aburrido de hacer el papel de otario.
 Vivir así es un calvario; te lo bato con franqueza.
 Sacate de la cabeza el berretín de mandar,
 que, sino, vas a rajar con tus pilchas de la pieza.

(Cobráte y dame el vuelto)

Em ambos os exemplos acima, está claramente explícita a condição na qual era colocada a mulher e, mais especificamente, a prostituta na sociedade argentina. Na primeira estrofe, temos um *compadrito* que, ao chegar ao quarto, não se sabe de onde, encontra a *mina* na cama com outro homem. Mas, ao invés de se enfurecer, simplesmente pede calma ao seu par, o outro homem, e afirma categoricamente que “el hombre no es culpable em estos casos”. Em outras palavras, o homem é sempre vítima, a mulher é quem o leva a cometer atos vis, inclusive contra outro homem. À continuação, as duas estrofes acima citadas apresentam o deslance: o homem recém-chegado, provavelmente “dono” da *mina* em questão, muito “amavelmente”, a mata com trinta e quatro punhaladas.

No segundo exemplo, temos um eu-lírico novamente dentro de um quarto, ambiente próprio do tango-canção, no qual sempre aparece lugares fechados, e que grita à mulher, provavelmente uma prostituta, o que podemos salientar pelo vocativo que oferecer: “ñata”, que não queira ela mandar no que quer que seja e que se não se colocar no lugar ao qual pertence, deverá sair do quarto com suas coisas, ir embora.

Até hoje o arquétipo do Pai ainda permeia o mundo do tango. Os próprios tangueros não negam este aspecto e em muitas letras de tango pode-se observar certo orgulho disso. Diz-se popularmente, inclusive, que o tango é coisa de homens ou que se o tango não fosse machista, provavelmente não seria o que é. Vale ressaltar que este ressentimento em relação às mulheres deve-se também a que as letras do tango, em sua maior parte, pertencem ao final do século XIX e, principalmente, o início do século XX, até sua metade e que o patriarcalismo não era algo apenas intrínseco ao tango, mas estava na sociedade e atravessava todas as classes sociais. É certo, por isso mesmo, deixar claro que o tango por si mesmo não é machista, o machismo pertence à cultura e esta aos homens e mulheres, estes e estas são machistas, não a arte em si mesma.

A mulher não pode emergir fora de sua relação assassina com a figura masculina, pois este representa a figura paterna, o patriarcado. A especificidade do mito da *mulher fatal*, principalmente no que diz respeito ao tango, é transformar este gesto assassino em

espetáculo, apresentando uma cenografia patética da derrocada e do fracasso de uma figura masculina. A narrativa procurará, dessa forma, erguer a moral do masculino decaído, colocando-o novamente de pé. Sendo assim, como aponta Maingueneau (2006), o narrador buscará superar esta crise provocada pela figura da mulher e reparando os prejuízos causados à figura patriarcal:

Ele não desfaz o feitiço, o encanto mágico da mulher, por meio da obra, não opõe o antídoto ao veneno, mas volta contra a mulher a arma que assegurou a perda do homem comum. [...] Claro que a mulher fatal desvia irremediavelmente o homem, mas esse destino inexorável se inscreve numa obra, num rigoroso encadeamento de imagens, de observações, de palavras. Por meio da repetição obstinada da história do homem mortalmente seduzido, o autor manifesta, paradoxalmente sua independência com relação à mulher. (MAINGUENEAU, 2006, p.128)

Após a mulher fazer colapsar o sistema patriarcal, o elemento masculino, no tango, não tem mais condições de retornar à ordem anterior, realiza a obra narrativa a fim de exaltar a força do feminino apenas para melhor submetê-lo e sujeitá-lo às cruéis leis do código de mundo masculino, neste caso, do *compadrito*. Desempenhando o fracasso da relação homem/mulher, o *ethos* constrói a cena que legitimará suas ações em relação ao elemento feminino.

O Discurso do tango é viril, duro, cruel, patriarcal e violento, não mascara a realidade na qual está inserida a mulher. O *ethos* não cinde o texto e a corporalidade, o mundo representado e a enunciação que o deflagra. De acordo com Maingueneau (2001), o principal traço do *ethos* é justamente proporcionar uma identidade na medida em que proporciona o mundo que deve legitimá-lo. Por esta mesma razão não se pode divorciar o *ethos* de seu código linguístico, pois este é associado ao *ethos* que lhe diz respeito e recebe também ele uma corporalidade e um caráter.

Em vista disto, percebemos o que o discurso literário possui capacidade de adesão, pois as ideias por ele apresentadas, através de um determinado modo de falar, faz menção também a uma maneira específica de ser, ao imaginário da experiência do vivido. O *ethos*, como salienta Maingueneau (2001), está intrínseco a uma arte do viver, uma maneira de agir, o que o sociólogo Pierre Bourdieu (1980, p.88 apud MAINGUENEAU, 2001, p.147) denominou de *habitus*.

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis [...], princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adotados à sua meta sem supor o desígnio consciente de fins e o domínio proposital das operações necessárias para atingi-los.

Dentro de uma sociedade convivem, de maneira conflituosa, muitos *habitus* relacionados ao ato de enunciação do discurso em determinados lugares. O tango é sustentado

pelo *habitus* da marginalidade, simbolicamente transportado no *ethos* do *compadrito* que, através deste mesmo *habitus*, também institui sua cenografia, o ambiente inóspito, miserável e obscuro dos *arrabales*. Essa incorporação literária que o *ethos* promove constrói-se através da corporalidade do próprio discurso, pois a obra, neste caso a poética do tango, é também objeto de investimento do imaginário, pois irá possuir tamanho, forma, densidade, estrutura específicas que não estão soltas ou desarticuladas com as instâncias da cenografia do *ethos*, do *habitus* e do próprio conteúdo que comporta.

O fenômeno do *ethos*, como explicitado por Maingueneau (2001), também comporta um nível analógico na comunicação literária, uma vez que esta dimensão apresenta importante função na comunicação verbal. O sujeito que enuncia não quer apenas dizer algo de tal modo, mas o enuncia de tal maneira com a intenção de que o destinatário possa sentir fisicamente o conteúdo da enunciação. O *ethos* do *compadrito*, o cancionista do tango que nos propomos analisar, mostra-se através do tom empregado, nas palavras que escolhe para compor seu discurso, no próprio código linguístico utilizado e tudo isso implica em uma dinâmica corporal. No que diz respeito ao tango, essa dinâmica encontra-se em três níveis: a poética, a performance corporal e a música.

O destinatário que recebe a experiência do tango, por qualquer das vias, ingressa em uma determinada cenografia, o *arrabal*, entra em um âmbito no qual descobre um enunciador, o *compadrito*, um indivíduo que edifica seu *ethos* ao mesmo tempo em que apresenta o seu mundo e que ele legitima, através de seu caráter e de sua corporalidade, o universo por ele apresentado. A obra literária necessita da presença desse *ethos* que tem por objetivo envolver, de forma não percebida, o público ao qual deseja falar.

Isto pressupõe que o ato enunciativo foi efetuado por reunir determinadas condições, pois cada ato de fala é também considerado uma ação e está ligada a uma instituição, qual seja, aquela pressuposta pelo ato de enunciar e pelo fato deste realizar-se. Língua e discurso são instituições discursivas e, portanto, o sujeito, ao falar, depreende um rito social linguístico que seja também partilhado pelos interlocutores e que permitirá que estes possam validar o ato de fala do sujeito como legítimo dentro do lugar do qual fala, pois, de acordo com Maingueneau (1997, p.30):

A noção de contrato pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam capazes de entrar em acordo a propósito das representações de linguagem destas práticas. Consequentemente, o sujeito que se comunica sempre poderá, com certa razão, atribuir ao outro (o não-EU) uma competência de linguagem análoga à sua que o habilite ao *reconhecimento*. O ato de fala transforma-se, então, em uma *proposição* que o EU dirige ao TU e para a qual aguarda uma *contrapartida de convívio*.

Sendo assim, existe a preeminência e a preexistência topográfica social sobre o sujeito que fala e este busca transformar as conjunturas sociais em enunciados. Nesse sentido, no que diz respeito ao tango, ao seu sujeito enunciativo e ao seu lugar de fala, é justamente o exercício deste ato ilocutório, que já subtende um espaço enunciativo que é afetado por específicas determinações a partir das quais qualquer indivíduo, ao ocupar este lugar de enunciação, possa determinar essas pressupostas capacidades que lhe darão competência e legitimarão seu discurso.

Portanto, através da voz do tango, desse eu-lírico masculino que diz, e não só isso, possui um tom específico para dizê-lo, buscamos compreender como o trágico existencial se apresenta ao *ethos* do cancionista e como a melancolia é construída nas narrativas do tango, observando o ideal de entonação do cancionista, acompanhando seu lugar de enunciação, seu código linguístico, seu *ethos*. Analisaremos o caráter e a corporalidade, que é o conjunto dos traços psicológicos e corporais, tais como o tom empregado, as expressões utilizadas, assim como a indumentária, o comportamento, o estereótipo que o interlocutor atribui à imagem do *compadrito*.

Procuramos entender estas marcas que atravessam uma dada cultura, em uma determinada época e espaço geográfico, para apreendermos esse cancionista, que não é uma presença plenamente acabada e estática, mas dinâmica e induzida pelo destinatário como fruto de sua interpretação, a fim de identificarmos essas características específicas do *ethos* tangero e entendermos que tais caracteres específicos fazem menção aos fundamentos do discurso do tango.

2.3. DO DISCURSO À VOZ

Abramos um parêntese para salientarmos que o tango é um discurso escrito, mas também uma voz que vocaliza este discurso. Há uma voz que fala, ou melhor, que canta a inscrição que é a poética do tango, um simbolismo que se integra ao exercício fônico, manifestando-se no emprego da linguagem, constituindo voz e linguagem dois aspectos que devem ser levados em consideração no que diz respeito ao tango enquanto discurso, uma vez que não é apenas discurso inscrito, mas também oral. O *compadrito*, o cancionista cujo discurso analisamos, também é o responsável por vocalizá-lo e possui, para isso, um tom específico para fazê-lo, há um modo de se cantar tango, o que talvez tenha levado Carlos Gardel a afirmar que não basta ter apenas uma bela voz para se cantar um tango, é necessário também senti-lo, realmente viver a sua essência.

A voz do tango necessita da linguagem, sendo a própria voz uma coisa, haja vista que podemos distinguir timbre, tom, alcance, altura, aspectos materiais que produzirão um efeito da presença, um impacto sobre os corpos dos destinatários, algo que não caberá no sentido, pois não fará parte da dimensão da experiência conceitual. Todas estas características ligadas à voz servem para expressar um valor simbólico, cabendo a um determinado tipo de voz e de entonação um determinado tipo de papel a ser expressado, vivenciado, performatizado.

De acordo com Paul Zumthor (1997), a voz constitui-se como responsável por erigir uma imagem que configura traços que predeterminam, ativam e estruturam uma determinada experiência que culmina por se tornar um modelo arquetipal, escapando das fórmulas conceituais, podendo apenas ser pressentida, fazendo algo vibrar em quem a escuta, uma vez que, no tango, a linguagem torna-se impensável sem a voz. A voz do *compadrito* se diz enquanto diz, pois cada verso da canção possui um ritmo, uma energia, a energia da voz, deste corpo que vocaliza, convertendo a linguagem em anúncio, pois

Produzindo o desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita. (1997, p.14)

A voz liga-se ao discurso para apropriar-se dele, impondo a quem fala determinada condição, uma postura específica, classificando, inclusive, o papel social do falante. A enunciação da palavra dentro do tango, portanto, recebe status simbólico, pois, graças à voz do *compadrito*, ao cantar, torna-se exibição, agressão ou conquista, uma esperança de consumação do outro; é a expressão de uma ideia e uma descarga através da qual toda articulação torna-se metafórica.

Para Zumthor (1997), aquilo dá margem ao dizer, através do qual a palavra se articula, mostra-se como duplo desejo, pois necessita dizê-lo e também verificar o teor das palavras ditas. No que diz respeito ao cancionista do tango, a intenção do locutor, o *compadrito*, que se dirige ao destinatário não é apenas o de comunicar uma informação, mas antes o de lográ-lo, provocando em seu destinatário o reconhecimento desta mesma intenção, subjugando-o à força ilocutória de sua voz. Todo discurso quando levado ao âmbito oral, segundo Zumthor (1997), estabelece um ato de autoridade e legitimação.

O cantar do *compadrito* desempenha, dentro do seu meio social, uma função de exteriorização, permitindo que o seu discurso seja ouvido; o que uma sociedade pronuncia sobre si mesma a fim de perpetrar a sua conservação. Para Zumthor (1997, p.35):

O conhecimento ao qual eu dou forma ao falar e de que, pela via do ouvido, você se apodera, se inscreve num modelo ao qual ele faz referência: ele é reconhecimento. Ele se predispõe a dar justificativas habituais e se desenvolve em uma trama de

crenças, de hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo, qualquer que seja ele.

O discurso, quando vocalizado, não se constitui apenas a um conteúdo manifesto, mas comporta também um conteúdo latente que é constituído pela própria voz que o transmite. Para Zumthor (1997), a utilização do texto confere realidade à retórica e apenas a sua atualização vocal a justifica, haja vista que, para o historiador, a performance determina todos os elementos formais que, em relação a esta, aparecem como virtualidades. A poesia vocalizada, ou oral, como salienta o autor, possui convenções, regras e normas que regem e abrangem o texto escrito, sua circunstância, seu público alvo, a voz que a transmite e seu objetivo, uma vez que a poesia torna-se incompreensível quando fora de uma situação, pois uma vez mudadas as circunstâncias, o sentido e a função social do texto também se modificam.

Para Zumthor (1997), o termo *performance* significa competência e dialoga com o que Maingueneau aporta sobre a importância do *ethos* para legitimar o discurso. A *performance* engloba um saber-fazer e um saber-dizer além de manifestar um saber-ser no tempo e no espaço. Seja o que for que o texto escrito ou cantado evoque, a *performance* impõe uma referência global, qual sejam, uma circunstância, um público, um ethos que transmite a poesia por meio da voz, um objetivo. A voz, no tango, torna-se também corpo e é através deste corpo que o tango é no tempo e no espaço, pois a voz proclama a emanção do próprio *pathos*.

A *performance* do *compadrito* é também o âmbito da simbolização, a integração de “uma relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz”, uma integração entre a “multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença” (ZUMTHOR, 1997, p.157), uma vez que a *performance* está ligada duplamente à temporização: por sua duração própria e pelo momento da duração social em que se insere. O momento no qual tem lugar a *performance* do *compadrito*, estruturado em um tempo sócio-histórico, não é indiferente mesmo quando a voz o transcende. Toda *performance* comporta, portanto, valores próprios que podem mudar ou inverter-se a cada vez que o mesmo tango for cantado; sempre haverão valores ainda que sejam de negação, pois a performance projeta a poética em um cenário, pois toda obra poética emerge de um lugar interior e incerto, bem ou mal, que se expressam através de metáforas:

É uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. (ZUMTHOR, 1997, p.167)

No que diz respeito ao tango, o responsável pela *performance* é o intérprete. Muito mais do que o compositor da letra da canção, o papel de quem executa o tango, que encarna em si a figura arquetipal do *compadrito*, conta muito mais do que o papel do próprio compositor. Não significa dizer que o intérprete ofusque o compositor, mas, uma vez manifesto através da *performance*, contribui muito mais para a legitimação do discurso e de como este provocará reações auditivas, corporais, afetivas nos destinatários. É o responsável pela natureza e pela intensidade do prazer do público.

É comum associarmos àquele que interpreta uma canção também a sua composição. Carlos Gardel nunca compôs letras de tangos, embora tenha sido um grande compositor de tangos, entende-se por tango primordialmente a melodia. Entretanto, atribui-se-lhe a ele as composições dos tangos que cantou, principalmente daqueles que se tornaram emblemáticos e verdadeiros hinos, tais como *Por una cabeza* e *Mi Buenos Aires querido*. Não raro, fora da Argentina, é considerado como o maior compositor de tangos, abrangendo dentro deste termo letra e música.

A performance de Carlos Gardel, o maior mito do tango, com ares de herói trágico cuja origem é desconhecida, a vida, um verdadeiro mistério e encontrou a morte de maneira abrupta, trágica e temprana, inaugurou a voz e o gesto, o tom e o ritmo, a expressão facial e a atitude corporal de se cantar o tango-canção, provocando reações auditivas e visuais no público destinatário. A poesia quando vocalizada gera uma nova forma de poesia, pois o tango enquanto letra foi feito para ser cantado e não para entendê-lo a partir somente de sua linguagem escrita. Do ponto de vista do intérprete enquanto membro de uma sociedade industrializada e moderna, como no caso de Gardel, Zumthor (1997, p.231) considera que:

No nosso mundo industrializado, as etapas ordinárias de uma carreira de cantor descrevem e colocam em perspectiva a série completa dessas possibilidades: do amadorismo espontâneo ao profissionalismo e ao recrutamento em uma instituição. O que foi originalmente um leque de formas sociais não é mais que um repertório de situações individuais sucessivas, voltadas para o desfecho final, cuja esperança as dinamiza. Os fundamentos antropológicos nem por isto mudaram.

A relação que o intérprete estabelece com a poesia que ele transmite se manifesta segundo a forma de dramatização vocal e gestual. Como bem disse Borges (2016), acerca de Carlos Gardel, fora este quem tomou o tango e o elevou às dimensões jamais pensadas, impondo uma forma, convencendo um modo de se cantar, de se interpretar o tango. Nos dias de hoje, fora da Argentina, quando se fala em tango sempre volta-se ao tango-canção e a Gardel, mesmo existindo outros sub-gêneros de tango anteriores ou posteriores ao tango-canção, bem como outros compositores e intérpretes. Entretanto, a imagem de Gardel se solidificou de tal forma que compositores e intérpretes posteriores a ele tiveram grande

dificuldade de se firmarem enquanto intérpretes e de legitimarem suas performances, a tal ponto que muitos tiveram as carreiras ofuscadas ou sofreram ferinas críticas por não cantarem como Carlos Gardel e, portanto, não estariam cantando tango, ou ao menos não cantando o tango da forma que Gardel convencionara que deveria ser cantado.

Uma vez que a voz pronuncia uma escrita, como salienta Zumthor (1997), ela projeta o reflexo das próprias virtudes da voz. Vale ressaltar, porém, que apenas o talento do intérprete não é suficiente para assegurar o sucesso da mensagem, é necessário, como afirma Williams (1965; 2002), um acordo cultural, uma expectativa e uma predisposição do público, uma atitude coletiva que se configura dentro de uma estrutura do sentir. Para Zumthor (1997, p.240), falando sobre a poesia oral, o que cabe inteiramente ao tango, afirma que:

Os mitos relativos à presença do poeta oral em nosso meio, os modelos de comportamento que ele gera, atualizam uma situação arquetípica: alguns seres, no grupo social, receberam deles próprios missão de explicitar um saber, certamente comum, mas desativado e ineficaz. Vocalizado, segundo as normas costumeiras, pela boca escolhida, este saber opera triplamente: biológico e mental, ele desperta e fustiga uma energia; cultural, ele impõe um ritmo ao mundo bruto para se submeter a ele e servi-lo. Discursivo, ele se constitui em narrativa. Poderíamos sustentar que a poesia oral resulta de uma operação cumulativa no primeiro destes níveis e, pelo menos, num dos dois outros.

E o destinatário, por sua vez, também faz parte desta *performance*, uma vez que a poesia é aquilo que é recebido. Não importa o que diga o intérprete, seja ou não o autor do texto vocalizado, ele nunca fala de si mesmo, aqui o emprego do eu importa pouco, tornando ambígua, na *performance*, a utilização deste pronome porque o mesmo se dilui, na consciência do ouvinte, o valor referencial. Para o destinatário, a voz da personagem que se dirige a ele não pertence verdadeiramente à boca da qual emana, provém de outra parte, ressoa um eco de alhures. No caso do tango, o intérprete é a voz do *compadrito*, de uma figura social das periferias de Buenos Aires que se arquetipifica. Se o intérprete fala por outro, o faz através daquilo que, dentro do discurso, nunca é totalmente apropriável (o que não passa com a escrita), permanecendo sempre em constante disponibilidade para outras vozes que também ressoam e cruzam a sua.

A adaptação da poesia escrita para a voz e, conseqüentemente, para o ouvinte, produz-se durante a *performance*, pois o intérprete varia o tom ou o gesto, a atitude ou a postura, modula sua enunciação consoante a expectativa que percebe; ou mesmo pode modificar, deliberadamente, o próprio enunciado. O destinatário contribui, portanto, para a produção da obra na *performance*, proclamando a existência do grupo social e reivindicando para este o direito de falar e de viver. Segundo Zumthor (1997, p.247):

[...] o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, ou até com as próprias palavras. Para

além das negatividades próprias a todo uso estético da linguagem, para além da indiferença radical da poesia enquanto tal, a performance unifica e une.

Levando o acima exposto, essa unicidade que se configura predispõe a uma paixão coletiva que substitui esta relação de união e culmina na admiração do intérprete enquanto herói, pois recria no imaginário os elementos que estiverem ausentes da *performance*. A imagem do intérprete suscita algo intimamente pessoal e a performance é interiorizada. Portanto, o tango enquanto discurso e vocalização, enquanto texto e poesia oral, direto e dramatizado, teatralizado, engaja o destinatário por inteiro na performance do intérprete.

A partir destes elementos interdiscursivos, pretendemos investigar como a figura feminina, emergindo como elemento trágico, é esteticamente apreendida no discurso e na voz do cancionista do tango, repensando os lugares e os papéis nos quais a *milonguera* é colocada através do discurso masculino e, através desta análise, compreender como a tragicidade é construída nas narrativas do tango-canção, observando traços do sentir do *compadrito* em relação ao novo papel da mulher na sociedade e em como este afeta esteticamente o gênero do tango a ponto de tornar-se uma forma geral dentro desta forma mais abrangente que é o tango, pontuando estes modos de sentir, tais como a nostalgia, a melancolia, o alcoolismo, o suicídio e o crime passional.

Vale salientar que o tema do amor ou, mais especificamente, do fracasso amoroso e da mulher fatal não se constituem enquanto temas propriamente ditos dentro do tango, mas antes como configurações discursivas que englobam transformações narrativas, diversos percursos temáticos e distintos percursos figurativos. Portanto, o que buscamos dentro da fala do *compadrito*, enquanto discurso e enquanto cantar, é como a configuração discursiva de seu objeto, a *mulher*, e o núcleo sêmico dessa configuração, *a mulher que trai e abandona ao homem*, aparece com suas variantes narrativas, temáticas e figurativas; qual é a peculiaridade da fala do *compadrito* para que possamos considerar como uma variante que se aglutina ao núcleo discursivo invariante, no caso a mulher, configurando este elemento como o trágico existencial deste cancionista.

2.4. DA POÉTICA DA TRAGÉDIA A UMA IDEIA DO TRÁGICO

Os movimentos contemporâneos que estimularam a atividade artística desencadearam manifestações tais como um interesse particular em tradições poéticas e musicais marginais. Esse contato com práticas artísticas de culturas distantes no tempo e no espaço teve por

consequência a colonização do presente pela nostalgia.

O deslocamento das hierarquias estéticas estabelecidas refletiu uma síntese entre o que se considerava erudito e o popular, uma vez que a estética contemporânea questiona os paradigmas da separação entre arte popular e arte culta. Emergiu, a partir disso, a capacidade da simultaneidade, da justaposição, da ambiguidade e dentro deste âmbito estético-ideológico situa-se o interesse pelo fenômeno do tango, em um momento de memória e retrospectiva. O tango possui a capacidade de atrair as pessoas que buscam uma experiência estética, uma perturbação sensorial autêntica, associando-se a uma poética e a uma expressão corporal, a uma presença erótica elegante.

Os recentes aportes acadêmicos, no Brasil, sobre este ritmo rio-plantese abarca uma literatura não muito ampla, dentro de perspectivas sociológicas e etnográficas, que visam, em sua maioria, estabelecer as conexões do tango com seus espaços e suas personagens, propondo uma ponte entre o fenômeno musical e poético e a imagem da Argentina e dos argentinos no mundo, mais especificamente o lugar do país e do povo também na América do Sul, no que diz respeito às manifestações culturais latinas.

Os principais temas que versam sobre a comunicação, o sentimento e a identidade da Argentina enquanto nação através do tango, parte, prioritariamente, de análises sociológicas e etnográficas, como o trabalho de Andreia dos Santos Meneses (2012), que investiga nas letras dos tangos, em um diálogo profícuo com as letras dos sambas brasileiros, os embates das vozes marginais do *compadrito* e do *malandro* com as vozes ditas disciplinadoras, uma vez que estes ritmos marginais, importante para a construção das identidades nacionais, terminavam por propagar um estilo de vida contrário ao modelo de indivíduo estabelecido pelas regras de conduta dos Estados Nacionais. A autora tece uma análise crítica sobre como essas vozes, que deveriam ser e permanecer silenciadas, emergem como linhas de fuga, constituindo-se como pólos de micropoder dentro de uma macroestrutura opressora e organizacional, afirmando e dando uma voz às classes menos favorecidas da sociedade que encontram suas expressões através da arte.

Nessa mesma perspectiva etnológica, temos o trabalho de Cristina Felipe Silva (2016), que analisa o tango enquanto baile performático, uma prática ritualística com capacidade para sacralizar os espaços urbanos marginais. Silva (2016), baseando-se nos conceitos de dádiva de Marcel Mauss e de profano e sagrado de Mircea Eliade, afirma o tango e seus lugares de baile como espaços de troca, um verdadeiro ritual urbano. Segundo a autora, esses espaços sacralizados pelo ritual do tango-baile são entrecruzados por perspectivas de gênero, sendo assim, seu objetivo é resgatar as vozes ocultadas pelo discurso oficial, como as

mulheres e outros narradores, afirmando a importância da arte enquanto firmadora de papéis no que diz respeito às representações de gênero, étnicas e mesmo intergeracionais. Através de marcas próprias do tango-baile, como o olhar e o abraço, Silva (2016) afirma ser o tango capaz de recriar e ressignificar os espaços urbanos e seus protagonistas.

Dentro deste âmbito do fenômeno do tango enquanto potência ressignificadora da realidade, está também inserido a pesquisa de Paulo Roberto Masella Lopes (2014), que busca, em sua tese sobre o papel do estrangeiro dentro do espaço semiótico do tango enquanto máquina comunicacional, investigar os fundamentos ontológicos do tango através das análises da diversidade no que diz respeito à figura do estrangeiro como constituinte da manutenção e do desenvolvimento do fenômeno cultural do tango, evitando a redundância através da capacidade de permitir uma maior variedade de interações e, conseqüentemente, inovações e transformações.

Na área da linguística, encontramos o trabalho de Marcelo Pastafiglia (2006), sobre o léxico do lunfardo dentro dos tangos interpretados por Carlos Gardel. Através da pesquisa, o autor investiga a evolução fonológica, morfológica, morfofonética e sintática dentro do léxico lunfardo através das letras que foram cantadas pelo mito maior do tango. Pastafiglia (2006) ressalta a polêmica ainda existente quando se coloca a importância do lunfardo dentro do espanhol falado na bacia do Prata. O autor afirma ainda a importância do fenômeno cultural do tango como veículo para a expressão da linguagem popular e marginal, elevando-a à um dialeto falado hoje pela sociedade portenha como um todo e não mais restrito a um grupo social delinquente.

Em vista dos estudos acima citados, aparecem também duas obras escritas por professores brasileiros a respeito da música e dança argentinas. O professor Mauro Mendes Braga (2014), no livro *Tango, a música de uma cidade*, oferece a todos que tenham o mínimo interesse por este fenômeno social, político, histórico, estético argentino uma obra ampla e detalhada sobre a história deste ritmo, tornando-se uma contribuição enriquecedora para os estudos sobre o tango dentro e fora do Brasil. Por outro lado, o professor de literatura brasileira, Hélio de Almeida Fernandes, na obra *Tango, uma possibilidade infinita*, apresenta um cenário sistemático da história e da poética do tango argentino, conseguindo compilar uma análise das letras e das variações que as mesmas sofreram ao longo das décadas, desde o seu aparecimento até os dias de hoje. Ambos os livros supracitados servirão de aporte teórico para o trabalho por nós desenvolvido.

Diante do acima exposto, percebemos a importância de nossa presente análise, uma investigação que partirá dos pressupostos hermenêuticos e da análise discursiva, utilizando-

nos de um pensamento da sociologia da cultura, através do conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams, a fim de podermos salientar, dentro do conjunto das letras dos tangos que se encontram no sub-gênero do tango-canção (1917-1945), os aspectos trágicos que permeiam a estrutura do sentir, o modo de sentir de uma época, dentro da qual o tango-canção, enquanto formalizador e formante das relações sociais, convenção estética que através da qual um modo de sentir se expressa e dialoga, evidencia relações sociais e culturais de um tempo.

Tratar-se-ia de uma Hemenêutica de via longa, como salientada por Paul Ricoeur (1976), uma vez que inclui um degrau analítico. O trabalho compreenderá três etapas: na primeira parte, temos uma conjectura, na qual apresentamos nosso objeto de estudo, o tango-canção e as potencialidades discursivas que justifica e dão plausibilidade à proposta. Mostramos o tango e como este formaliza, esteticamente, as relações sociais da sociedade da cidade de Buenos Aires na segunda metade do século XIX, analisando sua principal figura, o *compadrito* e os elementos que fazem parte do mundo tanguero, tais como o dialeto do *lunfardo*, a língua através da qual se expressa o *compadrito*; o ambiente marginal das *orillas* portenhas, o lugar paratópico do qual emergirá seu discurso e a própria constituição desta figura suburbana de finais do século XIX como um modelo ideal a ser seguido pelos homens marginais da periferia portenha.

A partir desses elementos, perfaremos uma análise interdiscursiva apoiada em procedimentos da semântica discursiva e em conceitos discurso-analíticos de Dominique Maingueneau, tais como *paratopia*, o lugar marginal do qual fala o *compadrito*, haja vista que, em um sentido literal, *paratopia* seria o deslocamento de qualquer órgão ou membro. Segundo Maingueneau (2006), seria um pertencimento impossível a um determinado lugar, uma vez que o *compadrito* faz, em certo sentido, parte da sociedade, mas que a arte desestabilizaria a representação de um lugar, algo dotado de um “dentro” e um “fora”, obrigando-o a alimentar-se de grupos e comportamentos que são tomados em um pertencimento impossível. Sedo o tango um discurso constituinte, é uma rede de lugares na sociedade e não pode encerrar-se verdadeiramente em território algum; e o conceito de *ethos* discursivo, conceito importante para a compreensão e a interpretação do fenômeno discursivo do cancionero do tango, uma vez que o *ethos* pensado por Maingueneau (2006), embora parta da concepção de *ethos* da antiguidade, não separa em definitivo corpo e texto, o mundo representado e a enunciação que o carrega e o encerra, funcionando como uma ambreagem entre texto e contexto.

Por último, a partir de uma análise hermenêutico-discursiva, apresentaremos os

resultados da análise que visa demonstrar uma determinada maneira de lermos o nosso objeto de pesquisa. A partir das letras dos tangos-canção, sub-gênero compreendido entre 1917-1945, interpretaremos como o elemento feminino funciona como embreagem paratópica do cancionero do tango, constituindo-se como elemento trágico da existência do *compadrito* e estruturando-se em um modo de sentir que configura as relações sociais formalizadas no momento em que esta forma geral estética emerge no final da década de 1910.

Através de uma análise da própria condição da mulher do tango, a *milonguera*, uma prostituta, pontuando como esta se apresenta dentro do discurso masculino, analisaremos como este novo papel da mulher no início do século XIX promoverá uma mudança no próprio *ethos* do *compadrito*, fazendo surgir um novo modo de sentir como resposta àquelas transformações sócio-históricas, como percebido por Raymond Williams (2002), cujo conceito de estrutura de sentimento irá nos servir para entendermos o *zeitgeist* daquelas décadas (1920 e 1930) argentinas denominadas pela historiografia como “décadas infames”.

Nossa análise visa salientar a ideia do trágico como um conjunto de convenções e instituições do sentir que marcam uma época e são formalizadas através da arte, no caso o tango. Buscaremos perceber como o modo de sentir trágico da existência em uma determinada sociedade dentro de uma época específica dialoga com a estrutura formal-estilística do gênero tango-canção, uma vez que forma e conteúdo se coadunam para engrandecer uma interpretação. A obra e o condicionamento social da mesma se entrelaçam, pois a integridade de uma obra artística não permite adotar noções formais e conteúdoísticas de maneira dissociada. Texto e contexto se fundem em uma interpretação íntegra dentro do processo interpretativo.

Utilizando-nos da hermenêutica como método de interpretação que visa a compatibilização entre signos a fim de ressaltar os sentidos ocultos do texto, poderemos aportar conclusões e conhecimento de utilidade sobre as relações sociais de uma época, relações estas evidenciadas e esteticamente transformadas pelo tango, assim como identificar a identidade argentina e, principalmente, os nexos que unem cultura popular, arte e a construção de um *ethos* coletivo.

De acordo com a perspectiva acima, entendemos que no campo da literatura, a problemática em torno do trágico talvez tenha sido a instância que mais esforços demandou por uma definição ao longo dos séculos. Desde Aristóteles, a tragédia mostra-se como o campo que mais se aproxima dos sentimentos humanos dos nossos dias, pois em uma época de crises e quebra de valores, de renovação e revolução, há sempre a necessidade humana de se buscar o trágico existencial. E toda esta intrincada jornada em prol de uma definição ou de

uma essência do que seria o trágico nos remonta, ainda que o espaço percorrido seja vasto e amplo, aos primeiros arranques deste complexo fenômeno na Atenas do século V a.C.

Concebe-se que a tragédia grega tenha perdurado por apenas oitenta anos e que corresponde, temporalmente, ao período da expansão e auge da democracia ateniense, situando-se a primeira representação trágica, em uma festa dionisíaca, por volta do ano 534 a.C., sob o governo do tirano Pisístrato. Entretanto, a primeira tragédia conservada, segundo Romilly (1998), está datada de 472 a.C., e diz respeito à vitória ateniense na batalha naval de Salamina, perpetuando a lembrança desta importante vitória para os gregos nas Guerras Médicas, em 480 a.C., na peça *Os Persas*, de Ésquilo.

Após vinte e sete anos de guerras fratricidas entre Atenas e Esparta, aquela cairia sob o domínio lacedemônio e após 404 a.C. já não restava nada mais da tragédia clássica a não ser nomes ou peças fragmentadas e insignificantes, chegando ao fim o ápice da tragédia ática ao mesmo tempo em que Atenas ruía para não mais se erguer. Foi na Atenas clássica do século V que a tragédia alcançara o seu máximo fulgor, tendo a sua influência ultrapassado séculos e permanecido impávida sobre todos os gêneros literários ocidentais, cujos parâmetros foram elaborados pelos gregos. A própria palavra tragédia vem a nós através de toda a vasta tradição literária europeia.

Supõe-se que a tragédia tenha surgido dos cultos a Dioniso e que estas eram encenadas nas festas em homenagem ao deus. O teatro no qual eram encenadas as tragédias sempre fora chamado de *o teatro de Dioniso*, possuindo, inclusive, um trono de pedra para o sacerdote do deus e um altar, no centro, para a própria divindade, lugar este no qual se apresentava o coro, enfatizando o lirismo sacro e as máscaras utilizadas pelos atores e coreutas remetem, possivelmente, às festas rituais mais antigas. Nietzsche (1992, p.60) afirma que, nas origens da tragédia, esta era apenas o coro, “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”. Levando em consideração o pensamento nietzschiano sobre a origem da tragédia, Ernesto Sábato (1963) refere-se às origens do tango argentino dentro desse mesmo âmbito de inspiração, quando afirma que a criação artística é um ato de fuga, um ato de rebeldia, pois cria-se justamente o que não se tem, o que é objeto de nossa mais intensa ansiedade e esperança, o que nos permitiria, magicamente, evadir-nos da dura e cruel realidade do dia-a-dia.

O fato de o nome *tragédia* significar *o canto do bode* tornou costume identificar este bode aos sátiros, geralmente associados aos cultos dionisíacos. Em outras versões, o bode era o prêmio oferecido ao melhor participante das representações das tragédias ou mesmo a vítima ofertada em sacrifício, do qual teria surgido o termo *bode expiatório*. De qualquer

forma, tendo ou não o bode ligação com os cultos de Dioniso e o início da tragédia, o certo é que a tragédia enquanto fenômeno artístico só foi possível quando as festas dedicadas ao deus tebano “passaram a procurar a substância de suas representações num espaço estranho ao domínio dessa divindade” (ROMILLY, 1998, p.19). O próprio Aristóteles, na *Poética* (1991, cap. IV, 1446 a), diz que tanto a tragédia quanto a comédia surgiram de um princípio de improvisação, porém a primeira nasceu dos ditirambos dionisíacos, quando os poetas, ao invés de epopeias, passaram a compor tragédias, gênero mais estimável que a comédia. Vale salientar que não existe palavra, em qualquer outro idioma, para tragédia exceto na língua grega.

Para Nietzsche (1992), o desenvolvimento da tragédia ática diz respeito à duplicidade ligada às forças apolíneas e dionisíacas, através da qual a vontade (schopenhauriana) helênica emparelhou ambas as expressões artísticas, fazendo com que a arte trágica emergisse, mesclando o sonho e a embriaguez. De acordo com Nietzsche (1992), em seu *O Nascimento da Tragédia*, a aparência do mundo do sonho é a condição básica de toda arte plástica e essa necessidade de expressão onírica foi transposta pelos gregos ao deus Apolo, deus da luz, da razão, da individuação, da civilização. Entretanto, citando a filosofia de Schopenhauer, em quem se influencia, ainda que sua filosofia do trágico divirja no que diz respeito ao desenlace, Nietzsche diz que a revelação de Apolo aprisiona o homem no *véu de Maia*³⁵.

Quando o terror existencial aflora no homem, apoderado pelas formas intelectivas da aparência, e a Razão falha, acrescenta-se, então, do mais profundo do indivíduo, da natureza, do instinto, a instância dionisíaca, trazido à tona pelo âmbito da *embriaguez*. De acordo com Nietzsche (1992), neste momento o homem deixa de ser artista para ser a própria obra de arte na reconciliação entre duas divindades adversárias que, unidas, irão delimitar as fronteiras nas quais cada uma permanecerá. No regime dionisíaco, o sujeito encontra-se no ápice de suas representações simbólicas através da destruição do *véu de Maia*, desprendendo-se de si mesmo, demolindo o império apolíneo a fim de que se possa mostrar sobre quais alicerces encontra-se edificado. As forças apolíneas e dionisíacas emergem da própria natureza e, através da mediação do artista humano, fará irromper o fenômeno trágico.

Aristóteles, em sua *Poética* (1992), não nos dá uma definição do que vem a ser o trágico. Estabelece, sim, o que vem a ser a tragédia e suas estruturas quantitativas e

³⁵ *Maya* é o nome de uma deusa indiana que representa a ilusão em todas as suas manifestações. A ilusão do mundo físico é a deusa Maya. O Véu de Maya é, portanto, a denominação dada pelos hindus para a percepção da nossa realidade física e essa percepção seria uma “falha” dos nossos sentidos. Schopenhauer acreditava que o princípio de individuação funcionaria como um véu de Maya, que separa o indivíduo da percepção da unidade da essência entre todos os fenômenos cósmicos. Ver *O Mundo como Vontade e Representação*.

qualitativas. Afirma que a poesia nasce da ação mimética intrínseca ao sujeito humano, congênita ao homem e, sendo a mimese própria da natureza do indivíduo humano, a tragédia, assim como a comédia, seria a mimese de ações, procurando a tragédia imitar homens melhores do que eles ordinariamente são:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas ações. (ARISTÓTELES, cap. VI, 1447 a)

Aristóteles (1991) não definiu o sentimento do trágico nem mesmo deu um significado ao que seria de fato a tragédia, apenas pontuou seu objeto e seus principais elementos. Ofereceu ao Ocidente os aspectos do que seria a poética da tragédia uma vez que não teve acesso direto às tragédias as quais analisou, apenas encenações. Analisava e falava, pois, sobre um cânone já estabelecido e, por isso mesmo, deu extrema importância ao texto, ao enredo, principal ponto da tragédia.

Entretanto, pensarmos o tango, nosso corpus de análise, como uma tragédia clássica, na sociedade judaico-cristã, é uma tarefa que se mostra impossível, haja vista que há uma relação do indivíduo moderno para consigo, para com o outro, para com o divino e para com a existência que difere sensivelmente daquela visão de mundo grega. A tragédia grega enquanto fenômeno social está terminada, foi uma prática artística que diz respeito apenas à Atenas clássica do século V a.C. Porém, podemos vê-lo como uma poética que traz em si elementos e características que poderiam ser considerados trágicos, pois seria a tragicidade a marca indelével da subjetividade humana em todas épocas históricas e em todas as sociedades. É necessário pontuar a variante em se transpor um universo cultural dentro de outro, pois só assim seria possível pensarmos a tragédia ática dentro da época moderna.

O feito extraordinário da tragédia ática deve-se a apenas trinta e duas peças que sobreviveram ao longo do tempo e que possuem um poder extraordinário de ditar as regras no que diz respeito à tradição trágica ocidental. Nos períodos posteriores ao auge da democracia ateniense que, como vimos, coincidiu com o nascimento e desenvolvimento da tragédia ática, a cultura grega influenciou sobremaneira o desdobramento dos dramas trágicos das mais variadas partes do mundo ocidental e das mais diversas épocas históricas.

Embora Aristóteles defina o objeto da tragédia, salientando suas partes constituintes, sobre o que seria de fato a tragédia, a sua essência, o estagirita se cala. A própria palavra tragédia, como salienta Eagleton (2013), pode designar uma obra de arte, um evento da vida real ou uma visão de mundo/estrutura de sentimento. Vale salientar que, assim como a própria

tragédia ateniense modificou-se em suas mais variadas etapas, exemplificadas pelos grandes trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, nas quais cada autor irá sobrevalorizar alguns aspectos em detrimento de outros e a própria estrutura da tragédia irá se remodelar, dessa mesma maneira cada época e cada autor posterior à fase clássica irá adaptar estas peças ou mesmo compor privilegiando a sua própria visão sobre o trágico, uma vez que a obra de arte mostra as relações sócio-históricas evidentes de maneira formalizada. Não se trata de reproduzir a realidade, mas de tomá-la como referência e transformá-la, fazer algo novo. A arte não é mera reprodução do real. O que importa esclarecer é que a tragédia diz respeito muito mais a reação diante de um evento do que ao próprio evento em si mesmo.

Segundo Raymond Williams (2002), nos últimos cento e cinquenta anos fez-se um esforço imenso por tentar sintetizar o que viria a ser uma filosofia do trágico a fim de que esta essência única fosse transmitida como absoluta. Entretanto, sabemos que não há uma essência suprema do que vem a ser o trágico e este, tal como conceito e por isso mesmo histórico, irá se modificar de acordo com a época e com a sociedade na qual aporte, isso porque as próprias produções literárias renegam sistematizações padronizadas e é perigoso tecer determinadas características e especificá-las como sendo próprias do trágico. Agindo desta forma, corremos o risco de excluir grande parte do cânone dramático ocidental, uma vez que os três maiores trágicos gregos já apresentavam entre si distinções óbvias e resistentes.

Já não se pode falar em um sentido do trágico tal como o entendiam os gregos, mas vale salientar a própria visão de trágico de nossa época e de nossas sociedades. Teóricos mais tradicionalistas tendem a não levar em consideração as descontinuidades da História que, por si só, sugere a própria efemeridade e a existência de coisas mutáveis, daí talvez a criação de um fatalismo absoluto no que diz respeito aos conceitos. É possível falar de continuidades dentro da História uma vez que, biologicamente, os seres humanos são os mesmos há, pelos menos, quarenta mil anos. Entretanto, não se pode promover uma estatização dos sentimentos e da subjetividade, das necessidades e das expressões humanas ao longo do tempo, uma vez que, diferentemente do biológico, estas se modificam com muito mais rapidez e frequência.

O trágico diz respeito a situações humanas limites, é inerente à própria realidade humana. Contudo, como diz Bornheim (2007), o indivíduo humano por si só não é trágico, o trágico pertence ao âmbito dos valores, vindo a manifestar-se. A tragédia trata sobre temas que permeiam as emoções mais primitivas do sujeito humano, utilizando-se para isso um determinado modo de expressar-se que, na Atenas clássica era um, para nós procede-se de outra forma, mas abarcam temas de valores universais, invitando os espectadores a uma reflexão de si enquanto *ser-no-mundo* e construindo uma ponte com o próprio presente. Como

afirma Terry Eagleton (2013, p.16):

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a estes fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana. Como afirma o filósofo italiano Sebastiano Timpanaro, fenômenos tais como o amor, o envelhecimento, doenças, o medo da própria morte e o sofrimento pela morte de outros, a brevidade e a fragilidade da existência humana, o contraste entre a fragilidade da humanidade e a aparente eternidade do cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, não importa de quantas maneiras diferentes eles possam ser representados.

Percebemos que a tragédia, a qual os gregos nos deram as peças para a sua evolução e Aristóteles dimensionou seu objeto e estrutura, não surge de forma gratuita, mas é inerente a determinadas épocas históricas e culturas, como a ocidental e sofreu alterações ao longo do tempo, diferentemente do sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana, ainda que esta não seja trágica por si mesma, mas pode ser vivenciada de maneira trágica. A partir disso, podemos compreender o fenômeno trágico na modernidade e em que medida pode ser ele vivenciado dentro das narrativas do tango rio-platense.

No trágico, o sujeito humano transcende o real para alcançar o arquetípico, encarnando embates humanos e adquirindo um valor simbólico, consubstanciando um sentido atemporal. Desse modo, nada mais é do que a própria interpretação humana aos embates e questionamentos existenciais e são estas interpretações que evocam a ideia do trágico, uma conciliação com a finitude e a fragilidade humanas, no qual a questão universal é colocada em primazia por sobre qualquer particularismo.

Entretanto, a palavra tragédia chega até nós a partir de uma tradição milenar e concretamente estabelecida. Portanto, é comumente denominado tragédia ou trágico um conjunto de normas literárias formalizadas a partir de Aristóteles, cujos elementos deveriam estar em conjunção para que a tragédia ou o trágico pudesse existir. Porém, quando Raymond Williams (2002) afirma ter conhecido a tragédia na vida um indivíduo humano banal reduzido ao silêncio em uma fábrica capitalista, questiona os parâmetros sobre os quais a tradição está construída e faz emergir as nossas próprias formas, pressões e elucubrações das experiências trágicas.

O que chamamos tragédia é um tipo específico de performance dramática que durante vinte e cinco séculos foi-nos legada como modelo a ser seguido. Contudo, como afirma Williams (2002), o que está em xeque não é apenas o termo, pois o que entendemos por tragédia ou trágico não é meramente o sofrimento, ou a morte, ou a fatalidade, a contigência; nem muito menos um tipo específico de acontecimento, de acidente ou de reação; tragédia e trágico não dizem respeito somente a um tipo específico de morte ou de sofrimento; não diz

respeito a nada disto, mas está intrincado a tudo isto. Portanto, quais seriam as relações da realidade que poderíamos relacionar à tragédia da tradição e observar nas nossas próprias experiências cotidianas, experiências as quais estamos sujeitos em nosso presente?

2.5. DO TRÁGICO AO MELODRAMÁTICO

Sendo o trágico um problema cuja importância atrai as discussões filosóficas desde Schelling (Szondi, 2004), ele é o responsável pelas tensões ao longo da história e através da dimensão trágica, da estrutura de sentimento que condiciona um determinado modo de ver, agir, sentir, pensar como trágico, pode-se entender mais profundamente os contornos e conformações de uma determinada cultura em uma determinada época. Quebra-se, pois, a ideia de que o trágico diz respeito a uma teoria sobre um fato único e permanente, uma vez que, não sendo assim, continuaríamos chegando às conclusões metafísicas implicadas nestas premissas, como se existisse uma natureza humana permanente, imutável a qual fosse inerente uma determinada condição existencial denominada trágica. Segundo Williams (1992, p.70):

Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata e interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. O caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso interesse.

Não há a possibilidade de se separar um acontecimento e a reação a esse. Em situações nas quais o sofrimento se faz sentir, nas quais abrange o outro, estamos, segundo Williams (1992), no âmbito das possibilidades dimensionais da tragédia. O não reagir a um acontecimento não significa dizer que a reação esteja ausente, pois indiferença, alívio e mesmo regozijo são, igualmente, reações.

Segundo Sábato (1963), os autores de tango foram trágicos e fizeram metafísica sem o saberem. O crescimento desordenado e violento da cidade de Buenos Aires, com a chegada de milhões de sujeitos humanos cheios de esperança e que viram esta mesma esperança frustrar-se, juntando a nostalgia da distante pátria, o ressentimento dos próprios nativos, principalmente o *gaucho* do campo, desterrado para a grande cidade, a sensação de insegurança generalizada, de fragilidade em um mundo que se transformava de maneira vertiginosa, sem qualquer sentido seguro ou absoluto que lhes guiasse a existência, a falta de categorias de valor, de hierarquias absolutas, tudo isso, segundo Sábato (1963, p.21), se manifestaria justamente no que ele chama de *metafísica tanguística*. Podemos perceber, no

genial *Cambalache* (1934), melancolicamente essas questões:

¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!
No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao.

No trecho acima citado, vemos claramente, mediante o jogo linguístico do autor, Discépolo, ao utilizar termos antagônicos como sinônimos, “lo mismo un burro que un gran profesor”, a dissolução dos valores morais, a “morte” de deus, o niilismo existencial, a perda de conexão, como salienta Williams (1992), entre os indivíduos humanos, a indiferença, a máquina abstrata de rostidade, para usarmos um termo de Deleuze-Guattari (1996), a angústia humana diante de um mundo que não mais oferece respostas, que não mais garante absolutamente coisa alguma, nem mesmo uma categoria de valor na qual o humano apareça como medida de todas as coisas. As experiências sociais provavelmente influenciaram a Discépolo, autor do tango em questão, adjetivar o século XX como “cambalache³⁶ problemático y febril”.

Do ponto de vista da tragédia moderna, esta parece ser apenas uma mera continuação da filosofia do trágico por outros caminhos e o trágico entendido sob o ponto de vista da filosofia do trágico, como salienta Glenn Most (2001), deixa de ser um conceito estético útil para a análise de um gênero específico, passando a ser puramente metafísico, desenvolvido apenas para tentar explicar e compreender a condição humana, o nosso lugar no mundo. Entretanto, ambos os conceitos antigo e moderno sobre o trágico parecem separar a tragédia, como instância literária específica com características próprias e o trágico, que pressuporia certas características básicas da existência humana.

No que diz respeito ao interesse pela tragédia na atualidade, o assunto parece ter saído da pauta de interesse social. A palavra tornou-se lugar comum, designando por vezes acontecimentos tristes, traumáticos ou angustiantes do cotidiano. Vale salientar, como aponta Williams (2002), que tragédia não é apenas morte e sofrimento ou um mero acidente, é muito mais que isso, além de também ser um nome extraído de um determinado modelo de arte dramática.

³⁶ Loja comercial, comércio, casa de negócios, compra e venda.

Com uma leitura política da tragédia, Eagleton (2013) tenta romper este nó górdio no embate entre teóricos tradicionalistas, que acreditam em uma essência predeterminada para o que vem a ser a tragédia e, conseqüentemente, o trágico, uma vez que o primeiro termo parece se referir a uma reação e o segundo a uma condição, e os nominalistas pós-modernos. A partir do pensamento de Raymond Williams, tenta recuperar, através de detalhes e comentários sobre as teorias cujas interpretações da tragédia e do trágico mostram-se ao serviço da legitimação de uma ordem definida, um valor para a ideia do trágico em nossa época. Eagleton (2013) desconstrói as grandes ideias, contrapondo pensadores tais como Schopenhauer e Ricouer, no qual o primeiro rechaça a tragédia antiga, afirmando que a resignação e a renúncia são essenciais para a forma trágica, enquanto o segundo faz do gênero da tragédia clássica um modelo insuperável.

Desmontando as várias teorias já em ruínas, Eagleton (2013) consegue fazer emergir uma nova visão do trágico, na qual a parte todas as contradições existentes entre liberdade e fatalidade, marginalizando as grandiloquências que alabam heróis semidivinos, faz surgir a realidade simples e objetiva do sofrimento humano, pois como produto cultural e histórico, a tragédia e o trágico refletem as conjunturas sócio-históricas. Como bem coloca o autor, é necessário lembrar que

[...] sejam quais forem nossas realizações civilizadas, continuamos a ser um afloramento arbitrário da Natureza, animais monstruosos ou anfíbios escarranchados em dois domínios, que jamais se sentirão em casa em nenhum deles. [...] É verdade que não existe valor nem significado sem cultura; mas, para existir, a cultura depende de forças materiais que, por si mesmas, não têm nem significado nem valor. Esse é o “barbarismo” inumano que o modernismo detecta na raiz da civilidade; e o problema é como reconhecer essa escuridão sem sermos reclamados por ela, como confessar a fragilidade da cultura sem sermos ludibriados por seus inimigos. [...] As forças das quais a virtude cívica foi arduamente arrancada não podem ter permissão para arruinar esses valores; mas essa civilidade também não pode ter permissão para exaurir as próprias energias que a sustentam. (EAGLETON, 2013, p.388)

Apesar da civilização e suas ínfimas e ilusórias edificações, tais como a cultura, o certo é que continuamos sofrendo e morrendo. Portanto, ainda que um exacerbado historicismo tente evidenciar as diferenças culturais de sociedades e épocas, exagerando, inclusive, determinados pontos, o certo é que não existe nada hermeneuticamente nebuloso para nós, com nossas aflições humanas, como recriar a arte trágica e é esta dimensão da tragédia que resgata Eagleton (2013), aquela que nos ajuda a aceitar nossa finitude e fragilidade, como diz Unamuno (1993, p.20), reconhecer as necessidades básicas do indivíduo de “carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobretudo muere -, el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere: el hombre a quien se ve y a quien se oye, el hermano, el

verdadeiro hermano”, necessidades as quais nenhum projeto político deve desprezar, mascarando seu desprezo por detrás de sublimes declamações.

O trágico deve ser entendido em termos da condição humana, independente dos contextos históricos, embora não devamos enxergar esta condição humana como essencialista e imutável. A tragédia pode ser generalizada não como uma reação ao fenômeno da morte, mas sim através do fato de sua inevitabilidade:

A morte humana está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser apenas o foco mas também na origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos com a realidade dominante. Em interpretação é agora comumente descrita como um senso trágico da vida. (WILLIAMS, 2002, p.81)

O indivíduo humano habita tragicamente entre a natureza e a cultura, o que nos remete aos conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco. Qualquer tentativa de suturar esta ferida antropológica ou de renunciar a um dos seus extremos está peremptoriamente condenada a fracassar. Somos feitos de necessidades biológicas, instintuais e tensão repressiva cultural, de corpo e linguagem, somos frágeis, vulneráveis, mas não passivos. A ação e a experiência trágicas não são a confirmação de um conflito entre Apolo e Dioniso no âmbito interno humano, mas sim a compreensão, a experiência e a resolução desse mesmo conflito.

No que concerne ao mundo do tango, dos indivíduos marginalizados, dessa escória emergirá a figura do cancionista, entre o homem comum e o homem decaído, tal como salienta Sarrazac (2013), um sub-homem que serve tão somente de cobaia à sociedade capitalista. Essa figura trágica moderna, ainda seguindo o pensamento de Sarrazac (2013), não será uma figura combatente, mas passiva, que não age nem decide, apenas submete-se. Quanto mais esforços faz para ser alguma coisa, somente consegue tornar-se um mártir, uma testemunha de si próprio, do próprio sofrimento, como podemos observar no cancionista do tango.

As condições sociais da época estão representadas na e pela arte, formalizadas esteticamente, pois a arte não é mera reprodutora da realidade, mas toma-a como ponto referencial e a transforma em algo novo, transcende. Uma vez que a cultura europeia consumida pelas classes mais abastadas de Buenos Aires não foi mais suficiente para abarcar o conteúdo social subalterno, que crescia e ameaçava engolir a parte rica da cidade, esta forma

rompe-se e abre espaço para uma nova forma, em uma eterna dialética hegeliana cultural. É o que Williams denomina de *estruturas de sentimento*. O que há entre uma tragicidade específica e a convenção a qual ela remete.

O que eu estou tentando descrever é a continuidade da experiência de uma obra em particular, através da sua forma particular, até o seu reconhecimento como uma forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período. Nós podemos olhar para esta continuidade, primeiro, de um modo mais geral. Tudo o que é vivo e produzido por uma dada comunidade em certo período é, nós hoje costumamos acreditar, essencialmente relacionado, ainda que na prática, e nos detalhes, isso não seja sempre fácil de perceber. [...] Relacionar uma obra de arte com qualquer parte desse todo pode, em graus variados, ser útil; mas é uma experiência comum na análise perceber que, quando se mede a obra em contraste com suas partes separadas, ainda permanecem alguns elementos para os quais não existe contrapartida externa. É a isso, em primeiro lugar, que eu nomeio estrutura de sentimento. É firme e definido como “estrutura” sugere, ao mesmo tempo que está fundado nos mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados. (WILLIAMS, 2010, p.10)

O conceito de *estruturas de sentimento* constitui um pilar do pensamento de Raymond Williams (1992) cuja intenção é descrever a relação dinâmica entre a experiência, a consciência e a linguagem como formalizado e formante na arte, nas instituições e nas tradições. Ao fazê-lo, explora as margens – as zonas excluídas - das formas fixas, como corrobora Williams (1992), dos produtos definidos ou, em outras palavras, metáforas de inteireza, dominante no pensamento crítico do século XX, tais como "Estrutura", "Código", "Sistema", entre outros, aqueles baseados em um duplo corte - ou seja, sua natureza de operação eminentemente racional, enquanto assimilado como um produto já formado, em vez de analisar seu processo formativo e formador, opera como um ato de exclusão para outras formas sociais fundamentais, como experiência e sentimentos, que Williams visa resgatar para uma análise social.

De modo algum esta última avaliação envolve uma análise tendenciosa da totalidade cultural, muito pelo contrário; para Williams (1992), a análise efetiva de processos e relações sociais envolve muito mais do que a manipulação e a relação de formas fixas. Neste sentido, a totalidade faz-se legítima apenas quando integrada em suas análises os vários elementos que constituem um *continuum* que inclui o estudo de todas as atividades e suas inter-relações, sem dar prioridade a qualquer abstração individual. Como Williams mesmo alegou no início dos anos sessenta em relação à arte, esta encontra-se como uma atividade, com produção, comércio, política, formação familiar.

Williams (1992) propõe a ideia de "estrutura de sentimento", que significaria um elemento para o qual não havia uma contraparte externa e que só poderia ser percebido

através da experiência direta com a própria obra de arte. Para Williams (1992), a experiência viva do mundo é inseparável de um todo complexo e é a partir dessa totalidade que o artista cria suas obras. Com efeito, é principalmente na arte em que o efeito de tudo, a *estrutura de sentimento*, é expressa e encarnada. Isso leva Williams (1992) a concluir que o conceito de *estrutura de sentimento* tende a tornar-se uma epistemologia para a compreensão de toda a sociedade. Esta abordagem do conceito e seus problemas deixam claro que o projeto de crítica cultural pretendido por Williams pretendeu ser em todos os momentos uma historicização e uma investigação de ambas as respostas racionais e emocionais para as encruzilhadas trazidas pela modernização. Assim, é possível questionar-se, e, em seguida superar, uma análise social submetida a formas fixas, isto é, totalidades formadas antes que formações.

Para Williams (1965), o lugar no qual existem maiores probabilidades de ver expressadas as transformações experienciais que são objeto das *estruturas de sentimento* são nas obras de arte, devido a que delas se extrai naturalmente o sentido vital real, a profunda comunidade que faz possível a comunicação. Williams (1992) está convencido de que não se pode jamais perder de vista quando analisa-se e interpreta-se os fenómenos artísticos, é a capacidade de comunicação, essa particular tessitura de percepções e respostas que vinculam as relações reais de uma sociedade com suas formas e convenções artísticas. A obra de arte é um fenómeno comunicável e comunicativo na medida em que torna-se uma experiência comunitária ativa, portanto, torna-se uma experiência constitutiva e constituinte da sociedade.

No que diz respeito ao tango, a *estrutura de sentimento* que lhe diz respeito parte, agora, de uma ação privada, o que se diferencia da tragédia clássica cuja ação era pública e dizia respeito à toda uma cidade, um reino, uma coletividade. Mas como uma ação privada pode tornar-se trágica? Essa ação privada, por si correspondendo a uma eternizada *estrutura de sentimento*, encontra-se dentro de uma estrutura mais ampla, que a engloba. O trágico dentro do tango está associado muito mais ao Drama ou Melodrama (o drama melódico, acompanhado de música) do que propriamente à tragédia clássica, uma vez que o Melodrama substituirá o trágico a partir do século XIX, com advento da corrente romântica.

O Melodrama dá prioridade aos enredos sentimentais, enquanto a tragédia prezava a prudência e o equilíbrio dos sentimentos, o não entregar-se à *hybris*. A ação, o embate entre o vício e a virtude e a exploração cênica tendo em vista o impacto sobre o público são valorizados. Não podemos esquecer que, embora estejamos analisando as letras do tango, este possui sua dimensão performativa, uma vez que é melodia e teatralização. O Melodrama é o sucessor da tragédia no século XIX, um estilo teatral herdeiro do Romantismo. No dizer de Huppés (1998), o Melodrama é a tragédia produzida pela sociedade mecanicista emergente,

uma alternativa de arte viável economicamente.

Isso deveu-se a que um público bem menos erudito, quase rude, começou a ter acesso a bens culturais antes distanciados. O Melodrama passa a ser uma arte cujas pessoas ricas e pobres, velhos e jovens, homens e mulheres, crianças e velhos poderiam aceder. A linguagem do Melodrama, como salienta Huppés (1998), é livre de ambiguidades estilísticas e possui as condições necessárias para alcançar um público desacostumado com erudições. Vemos aí as relações sociais sendo formalizadas em uma prática artística. O Melodrama:

Mostra a interferência do que chama reflexividade – a ideia de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformuladas à luz a informação adquirida na vigência dessas mesmas práticas. Por conta do processo reflexivo, acelera-se a remoção dos conceitos tradicionais em todos os campos do saber e da atividade humana. Não que a experiência antiga seja banida. Ela é transformada passo a passo, através da própria contribuição que o ato de avançar lhe aporta. (HUPPÉS, 1998, p.15)

Romântico em sua origem, o drama emerge durante o século XIX pela capacidade de absorver as modificações evidenciadas pelos contextos históricos e sociais que repercutem na própria prática artística. Personagens míticos ou aristocráticos, como na tragédia clássica, são substituídos agora por plebeus, no caso do tango, por marginalizados sociais; os cenários urbanos são peça chave, no que diz respeito ao tango, o cenário é a própria cidade de Buenos Aires no ápice da industrialização. As principais características do Melodrama podem ser encontradas nas letras dos tangos, tais como a motivação passional e a obsessão:

Te quiero siempre así,
Estás clavada em mí
Como un puñal en la carne.
Y ardiente y pasional,
Temblando de ansiedad,
Quiero en tus brazos morir.

Na estrofe acima, o eu-lírico, o *compadrito*, diz desejar a mulher cravada em si como um punhal na carne para que ele possa, por fim, morrer em seus braços. A passionalidade, que ocasiona golpes e revelações sucessivas, extrava em pressentimentos de promessas que escapam e perjúrios:

Por una cabeza,
Metejón de um día,
De aquella coqueta
Y rusueña mujer,
Que al jurar sonriendo
El amor que está mintiendo,
Quema en una hoguera
Todo mi querer.

Nestes versos, o *compadrito* já pressagia que o juramento de amor feito pela mulher a

ele próprio configura-se uma mentira e irá desiludi-lo. Entretanto, está implícito em seu discurso que, esta previsão só é possível pela mulher ser considerada como naturalmente mentirosa e má; sendo assim, tudo que sai de sua boca constitui-se como uma falsidade. O tango ainda utiliza, tal como descreve Huppés (1998), cenários impactantes e obscuros, como luzes (velas, círios, candelabros, candeeiros) acesas em meio a escuridão:

La noche era oscura como boca'e lobo;
Testigo, solito, la luz de un candil.

Alterna cenas alegres e patéticas:

Sin embargo allá en el fondo
de mi alma, la loca pavura
me trabaja 'e prepotencia
y no te lo oculto más.
Tengo miedo que una de estas noches
cometás la terrible locura
de sentirte Magdalena
y al cotorro te volvás.
¡No, por favor, que estoy muy a gusto solito!

Faz uso do exagero e do paradoxo com naturalidade e despreensão:

Te odio y te quiero...
porque a vos te debo
mis horas amargas,
mis horas de miel.
Te odio y te quiero...
vos fuiste el milagro,
la espina que hiere
y el beso de amor.
Por eso te odio,
por eso te quiero
con todas las fuerzas
de mi corazón.

O foco nas perturbações e conflitos sentimentais confere ao tango um status muito mais melodramático que propriamente trágico, do ponto de vista cronológico, final do século XIX, e características temáticas. Segundo Huppés (1998), o Melodrama é bipolar, estabelencendo um duplo contraste, opondo personagens que representam categorias de valor opostas: o vício e a virtude. No tango, a figura feminina emerge como o vício, o lado negativo, maléfico, a fonte de sofrimento do tanguero. O homem, representante da virtude, sofre por aquela que, arrastada por sentimentos baixos, o trai e o abandona, deixando-o desolado. Em *Percal*, o tanguero diz para a mulher que ela perdeu-se por querer fugir do *percal*, tecido de chita em português, uma fazenda ruim, usada pelos mais pobres e que dizia respeito à condição social da referida mulher. Em outras palavras, ela abandona o tanguero pela ambição, pela ânsia de querer dinheiro e coisas materiais que ele não podia dar:

Percal...
 ¿Te acuerdas del percal?
 Tenias quince abriles,
 anhelos de sufrir y amar,
 de ir al centro, triunfar
 y olvidar el percal.
 Percal...
 Camino del percal,
 te fuiste de tu casa...
 Tal vez nos enteramos mal.
 Solo se que al final
 te olvidaste el percal.

O Melodrama alterna momentos de extrema desolação e desespero com outros de serenidade e euforia e a mudança acontece com velocidade espantosa:

Al cabo de algún tiempo de unir nuestro destino
 nació un varoncito, orgullo de mi hogar;
 y era mi dicha tanta al ver claro mi camino,
 ser padre de familia, honrado y trabajar.

E em seguida:

Pero una noche de Reyes,
 cuando a mi hogar regresaba,
 comprobé que me engañaba
 con el amigo más fiel.
 Y ofendido en mi amor propio
 quise vengar el ultraje,
 lleno de ira y coraje
 ¡sin compasión los maté!

De acordo com Huppés (1998), no Melodrama o negativo é sempre mais dinâmico, uma vez que faz sucumbir o bem, como podemos observar no tango. Entretanto, no final, o bem (o homem) consegue restabelecer a virtude (salvar a honra do sistema patriarcal) com a derrocada e a punição do mal (a mulher). Essa ação confirma a boa ordem, aquela que deve permanecer, como deve ser. Como podemos perceber, sendo a principal característica do tango-canção a exploração dos motivos sentimentais, podemos enquadrá-lo no que diz respeito ao gênero dramático, que leva o espectador a um desfecho nem sempre feliz, ou melhor, sempre trágico conjugando o que seria o núcleo do tango que diz respeito também ao Melodrama: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa.

Essa dimensão dualista dramática acontece no tango por meio do cênico, do tango enquanto dança, do abraço do casal e dos passos performativos. É na dança, muito mais que nas letras, embora também nelas esteja representado, que se dá o embate entre opressor (a mulher) e o oprimido (o homem). O homem é vítima da vilania feminina e, claro, sendo a mulher a representação do vício, da imoralidade, do mal, a ação sempre se declarará a favor

da inocência, da virtude, do homem. O tango coloca em cena forças como rancor, vingança, ambição, poder, amor e ódio, todos estes elementos que dizem respeito ao Melodrama.

Nesse sentido, poderíamos afirmar que a falta de voz da mulher no discurso do tango possui dimensão trágica. O discurso do tango, um discurso único, masculino, inserido em uma estrutura de sentimento patriarcal, contém o discurso da mulher através do silenciamento, a mulher fala exatamente por estar sendo impedida de fazê-lo, afinal o silêncio também é uma forma de comunicação, de linguagem e esta voz feminina abafada, negada emerge com muito mais força pelo próprio fato de ser subjugada. Através do silêncio feminino a mulher nos comunica a sua condição e problematiza o próprio discurso masculino. Ao contrário da tragédia clássica, o melodrama reúne indivíduos iguais para expor os conflitos entre eles, são agora personagens sociais modestas, sem qualquer probabilidade de alimentarem pretensões.

Levando o acima explicitado, nosso propósito no presente trabalho é analisarmos os elementos trágicos nas narrativas dos tangos-canção, investigando o tema do fracasso amoroso, do qual observaremos subpontos específicos: analisaremos este malogro trágico através do abandono e da traição, assim como também esmiuçaremos as diferentes formas de resposta por parte do eu-lírico: a nostalgia, a autodestruição (pelo álcool ou o suicídio propriamente dito) ou a aniquilação do elemento feminino através do assassinato; a fugacidade do tempo; a falta de sentido da existência, clarificando a diferença entre a tragédia clássica e a tragédia que emerge no século XIX, denominada de melodrama e que, segundo Huppés (1998, p.129), pode ser assim definida:

A tragédia opera sobre bases política. As decisões tomadas, os rumos que homens elegeem incidem diretamente sobre a coletividade. A catástrofe abala a ordem estabelecida, para além dos indivíduos envolvidos e das regras sociais. Ela tem caráter geral. O melodrama é menos ambicioso. Focaliza o indivíduo às voltas com dificuldades ditadas pela convenção vigente. Os antagonistas detêm força equilibrada. Tanto isso é verdade que momentaneamente o mal vence o bem. A distinção dos objetivos aparece na esfera dos valores segundo certa sociedade os entende.

Buscaremos elucidar como se dá a formação desse *ethos* discursivo dentro do tango, desta voz masculina que fala, que ativa em seus destinatários uma determinada representação de si, controlando-a e, mais ainda, possui um modo próprio de falar, pois o *ethos* está ligado a uma cena enunciativa, mostrando-se no próprio ato enunciativo e não no enunciado, pois o *ethos* é diferente dos atributos reais do enunciador; o *ethos* possui um lugar de fala e um discurso permeado por outras formas discursivas, os traços são intradiscursivos e associados a uma determinada maneira de o dizer.

Sondaremos como este discurso trágico é colocado nas letras dos tangos através do

ethos discursivo do cancionero do tango, que mantém um laço com a reflexão enunciativa, permitindo articular corpo e discurso, fazendo com que a sua instância subjetiva transforme-se em uma voz indissociável de um corpo enunciante historicamente particularizado e, a partir disso, examinarmos o sentimento de melancolia do ponto de vista da psicanálise freudiana, em um diálogo com a melancolia existencial kierkegaardiana e do suicídio através do filósofo Albert Camus, pensadores estes que aportam uma melhor compreensão ao *ethos* do *compadrito*, através dos quais poderemos interpretar de maneira mais clara o sentir melancólico do cancionero do tango e a relação com a mulher e com a própria existência.

Diante do acima exposto, buscaremos em nossa análise responder às questões referentes aos aspectos trágicos que podemos salientar, dentro deste modo peculiar de sentir, desta estrutura de sentimento que perpassa o recorte histórico e é esteticamente formalizado pelo sub-gênero do tango-canção como expressão de uma condição trágica geral daquela sociedade. Como os aspectos por nós ressaltados como convencionalmente trágicos nesta época aparecem nas letras dos tangos-canção, de que forma são evidenciados através do discurso do *compadrito* e de que maneira podemos perceber este diálogo entre a formalização estética, através da arte, das relações sociais evidentes e estas mesmas relações sociais que propiciaram este modo de sentir.

3. AS ESTRUTURAS DO TRÁGICO NAS LETRAS DO TANGO-CANÇÃO

De acordo com Raymond Williams (2002), há um tipo de tragédia que finaliza com o indivíduo humano nu e desamparado em meio à ráfaga tempestuosa que ele mesmo desencadeara. Desse ponto de vista, podemos considerar o tango como sendo o mundo no qual o sujeito se vê frustrado por outros sujeitos, assim como também pela própria sociedade na qual está imerso, que desiludem as necessidades e desejos mais profundos deste indivíduo, desejos e necessidades tais que incluem a destruição de tudo e de si mesmo. Em outras palavras:

Dá-se, àquilo que é chamado desejo de morte, a condição de um instinto geral, e o que deriva desse desejo, ou seja, destruição e agressão, é visto como essencialmente normal. O processo da vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte. [...] O desejo de morte pode ser menos forte, ou mais profundamente disfarçado, mas, quando alcançado, é obviamente permanente. Então, no interior dessa forma, vida e morte têm uma outra avaliação, que repudia esquemas tradicionais. [...] A morte, por oposição, é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz. (WILLIAMS, 2002, p.143-144)

Isso deve-se pelo fato de que não é possível existir, tal como afirma Williams (1992), uma cisão absoluta entre relações sociais evidentes, condições imediatas *sine qua non* de uma manifestação artística e aquelas relações já incorporadas às práticas culturais, tais como as articulações formais particulares da manifestação, pois estas são sociais e formais ao mesmo tempo. Essa estrutura de sentimento que se convencionou a uma determinada época não pode ser subtraída do desenvolvimento social de maneira geral nem tampouco reduzida a uma condição meramente local. Como demonstra Williams (1992, p.151), as variações e evoluções internas no que diz respeito às estruturas de sentimento das muitas e variadas épocas são

[...] essa articulação culturalmente específica das relações dinâmicas entre o excepcional e o comum, o singular e o coletivo, e essa articulação cruza com outras formas de discurso e com a história prática de uma sociedade sob as pressões de uma transição da maior importância.

Essa associação entre amor e destruição dentro do tango, uma associação profunda, torna-se universal em todas as letras dos tangos. Essa tristeza, que é o sentimento inerente ao tango que, no dizer de Gobello (1999), não foi feito para cantar o que se tem ou o que se conquista, mas o que se perdeu, o que foi embora. O sentimento do trágico existencial, sentimento este que está entranhado na cultura do tango, será por nós analisado no presente capítulo levando em consideração o elemento feminino como o desencadeante do sentimento trágico do cancionero. Tomando como corpus as letras dos tangos-canção das décadas de

1920 e 1930, mais precisamente entre 1917 e 1945, observaremos como o trágico apresenta-se no tango através do tema do amor e do fracasso amoroso, percebendo e investigando a insistência de questões temáticas tais como a perda, o abandono e a traição da mulher amada, esta *mulher fatal* que é sempre fonte de sofrimento para o homem. Amor e morte são duas faces de uma mesma moeda.

A exploração temática dentro do corpus de análise dar-se-á dentro de algumas vertentes por nós escolhidas para o presente trabalho, que visa mostrar como, esteticamente, o sentimento trágico insinua-se nas narrativas do tango, ao mesmo tempo em que não pretendemos esgotar o tema. Como base de nossas análises, tomaremos como espelho as divisões temáticas sobre a mulher efetuadas por Hélio de Almeida Fernandes no livro *Tango – Uma possibilidade infinita*. Trataremos, pois, de maneira tópica, sobre a nostalgia masculina em relação a um passado feliz com a mulher amada; a perda dessa mulher amada para a morte; o abandono e a traição da mulher amada; o ressentimento masculino diante da traição e a derrocada, moral e física, da figura feminina; as duas faces antagônicas do feminino, a mulher-fatal e a mãe; a autodestruição pelo álcool e pelo suicídio; até desembocarmos na vingança sangrenta do crime passionai que redime a mulher e salva a honra do *ethos* da canção.

Como salienta Hélio de Almeida Fernandes (2000), no livro *Tango, uma possibilidade infinita*, o tango nasceu como expressão da identidade dos deserdados, dos bastardos socioculturais da bacia do Prata. Esse momento histórico no qual emerge diz respeito ao que Jean-Marie Domenach (1968, p.78) define como a época na qual o herói trágico por excelência cede espaço ao indivíduo nostálgico e inquieto, o momento

[...] em que as grandes causas que presidiam aos sacrifícios decapadas pelo sangue, deixam ver as figuras imutáveis do destino: a maldição do poder, o encadeamento das violências, o mimetismo do inimigo, o fascínio da morte; e acima de tudo, o vazio no coração do homem que a revolução e a guerra por vezes conseguem preencher.

No gênero melodramático, dentro do qual colocamos o tango, encontram-se as características que permeará todo o universo tanguístico, tais como a obsessão, a passionalidade, o sentimentalismo exagerado, o embate entre vício e virtude, o antagonismo simplista entre bem e mal, englobando dois núcleos bem definidos: a punição da injustiça ou a realização amorosa desafortunada. No Melodrama, como afirma Huppés (1998), o final feliz não é a regra. A tragédia clássica fala ao sentimento do indivíduo humano, o Melodrama fala para os olhos; no Melodrama, ao contrário da tragédia clássica, quem escolhe a opção má não escolhe cegamente, mas de forma racional. No tango, a mulher, representante deste elemento

negativo, como veremos durante a análise, coloca as ambições pessoais acima da moral, desta forma o público aplaude o infortúnio do qual é vítima ao final: a degradação moral e física ou a morte. Já o homem, elemento benévolo, confia na justiça e em que esta se cumpra e tudo que faz é movido por sentimentos positivos: lealdade, amor, abnegação e não considera vingança a punição que consegue aplicar à mulher.

Nessa perspectiva, tal como salienta Huppés (1998), esse maniqueísmo melodramático situa a personagem boa como alguém que apenas se defende das ações desencadeadas pela personagem má. Isso é muito contundente dentro do tango e nesse ponto podemos visualizar o Melodrama e, conseqüentemente o tango, com a sociedade da qual emerge. O homem é arrastado pela mulher aos abismos, pois a sua capacidade de discernimento compromete-se pela paixão amorosa e ele é igualmente punido, pois, ao seu modo, também deixou-se arrastar ao vício. O Melodrama traz as razões sentimentais para o centro da cena. Ainda de acordo com Huppés (1998, p.115):

À desmedida passional relaciona-se, portanto, o desfecho infausto reservado para estas personagens originalmente boas. Elas selam seu destino quando transitam para o pólo negativo arrastada pelo impulso sentimental. Encontrarão a punição em lugar da felicidade.

O tango é uma congruência que se dá, originalmente, como salienta Fernandes (2000), dentro dos *conventillos*, dos prostíbulos, nas esquinas dos *arrabales*, mas que toma, subitamente, o centro burguês, as classes mais abastadas, a elite europeizada de Buenos Aires, cujo projeto inicial de uma identidade nacional europeia, culta e branca mostra-se ameaçado pela força faminta e miserável da periferia, com a sua mescla de imigrantes e *gauchos* desterrados. A pitoresca e idealizadora pátria progressista, liberal, intelectual, pautada pelos dons da civilização superior da Europa passa a ser representada por uma música vulgar, selvagem, barbaresca, indecente, em cuja gênese encontra-se negros escravos, *gauchos* sem-terra, europeus famintos e esfarrapados, putas e ladrões. Desse amálgama trágico compreende-se os dois sentimentos que envolvem o mundo do tango: a tristeza e o rancor, que tornaram o tango uma música essencialmente triste, de uma tristeza agressiva, grave, profunda, que jamais sorri.

A partir desses elementos através dos quais podemos enquadrar as letras do tango enquanto textos poéticos, empreenderemos uma viagem analítico-discursiva através dos aspectos trágicos evidenciados pelas relações sociais e formalizados através da manifestação do tango enquanto voz ativa de uma parte da sociedade e transformado em um estilo estético. Visamos demonstrar de que maneira estas variações trágicas podem ser vistas como

continuidades dentro do conjunto da obra do tango-canção entre os anos de 1917 a 1945.

3.1. O ELEMENTO FEMININO NO TANGO – ESSE MAL ESTAR TANGUERO

Como bem observou Fernandes (2000), se a música é capaz de espelhar a essência de um povo, estamos diante de uma situação discriminatória em relação às mulheres e esse massacre contra o elemento feminino, no que diz respeito ao tango, teve seu auge entre as décadas de 1920 e 1930, cuja produção poética nos propomos analisar. Esse tratamento generalizado ou específico contra a figura da mulher não tem parâmetro em qualquer outro tipo de manifestação artística ou cultural em qualquer outro lugar do mundo ocidental, como salienta Fernandez (2000). Em todas as fases do tango, porém com intensa predominância dentro do recorte histórico que nos serve de corpus, trataram a questão com maior ou menor rigor. E enquanto a música brasileira, ainda que possua letras de cunho machista em seus sambas mais primevos, contém letras que glorificam a mulher, no tango-canção isso é inexistente ou mesmo inconcebível, haja vista que a mulher não é compreendida como positividade, uma vez que é a causa do sofrimento do *compadrito*.

Segundo Fernandes (2000), homem e tristeza formam um par indissociável dentro do tango, o que *Martín Fierro* (2009, p.65) já pontuava quando dizia que “pa sufrir han nacido los varones” e este *Sentimiento Gaucho* também aparece no tango, de mesmo nome, quando o protagonista diz que “la condición del varón es sufrir”. Na vertente por nós analisada, esta tristeza diz respeito à relação do homem, do cancionero do tango, com este elemento misterioso e passível de total e pleno melindre e desgosto por parte do tanguero, a mulher que, no tango, é sempre ou quase sempre fonte de desconsolo, sofrimento e ressentimento. Ainda de acordo com Fernandes (2000), o tango é a expressão musical mais machista, chauvinista e misógina da face da Terra, embora esta prerrogativa não seja apenas dele nem da sociedade argentina, sempre é pontual destacar.

O tango é uma canção de amor, ainda que trate de outros temas, como os problemas sociais, e sendo um discurso que pretende falar sobre o amor, exclui drasticamente o amor feliz. O machismo está sempre presente e o retrato da mulher não é nada lisonjeiro, muito pelo contrário; a figura feminina é digna de lástima e do desprezo do cancionero, aparecendo como mero objeto que se usa e se descarta. É considerada perigosa, a ruína do homem, aquela que não sabe apreciar o amor masculino e lhe paga com ingratidão o carinho empreendido. Em *Por una cabeza*, clássico do tango argentino com letra de Alfredo Le Pera e eternizado na voz de Carlos Gardel, encontramos esta descrição fatídica da mulher como sendo falsa e

mentirosa. Nunca se deve confiar no amor que afirma sentir; por trás de seu sorriso, os seus juramentos são falsos, pois é naturalmente dissimulada. Ao colocar a mulher nesta posição, o homem pinta a si mesmo como sendo o oposto: leal, fiel, honesto e sempre sincero; tão bondoso em sua inocência que sempre está fadado a acreditar na mulher, ainda que saiba que ela irá mentir e enganá-lo. Mas a sua bondade é tão grande que, mesmo assim, dá um voto de confiança àquela que, sem piedade, irá atraiçoá-lo:

Por una cabeza,
metejón de un día
de aquella coqueta
y burlona mujer,
que al jurar sonriendo
el amor que está mintiendo,
quema en una hoguera
todo mi querer.

Esse desprezo ácido pode ser percebido em muitas letras, senão em todas que tratam sobre a figura feminina durante este período, como em *No te engañes, corazón*, de 1926, na qual o eu-lírico tece um verdadeiro retrato de como a mulher era percebida e temida pelo homem que se transforma em uma trágica vítima:

No te dejes engañar, corazón,
por su querer, por su mentir.
No te vayas a olvidar
que es mujer y que, al nacer,
del engaño hizo un sentir.
Miente al llorar, miente al reír,
miente al sufrir y a al amar.
Miente al jurar falsa pasión,
no te engañes, corazón.

Observemos a figura feminina aparecendo como sinônimo de mentira, ardil, danação, ruína, algo não muito incomum na literatura realista do século XIX. O sentimento de repulsa e desconfiança do eu-lírico deve-se claramente a um ressentimento pela perda deste objeto amado, o que caracterizaria o sentimento de melancolia, do luto não superado, a perda e o abandono que atinge o âmago narcisista do *ethos* tanguero, que posta-se em alerta no que se refere a fatal empresa decadentista representada pela figura feminina.

Mais adiante, ainda na mesma letra, comprovamos esta ideia, muito frequente nos tangos-canção das décadas por nós investigadas, quando o cancionero afirma, ainda que tente negar o sentimento de inveja e ciúme - que, no entanto, aparecem claramente nas palavras proferidas - uma defesa contra si mesmo como se estivesse a defender-se de uma acusação que, provavelmente, tratar-se-ia de sua própria ojeriza falando por si, confirmando pungentemente no mesmo instante em que tenta renegar o sentimento de amor que ainda nutre pela mulher-fatal tão duramente vilipendiada pelo *compadrito*:

No creas que a vos sólo ha de quererte,
 si juró que hasta la muerte,
 solo mía había de ser.
 [...]
 No creas que es la envidia o el despecho,
 por todo el mal que me ha hecho,
 que hace que yo te hable así.

Bien sabes que no hay envidia en mi pecho,
 que soy un hombre derecho,
 que soy como siempre fui.

Se o eu-lírico afirma tão veementemente que não é o ciúme ou o despeito quem o faz falar, por qual razão teria a necessidade de efetuar tal afirmação a outro homem, provavelmente seu rival, já que aconselha claramente a que o outro tivesse cuidado em relação á mulher, pois do mesmo modo que ela mentira para si, também poderia mentir ao amante? Principalmente após vomitar o ressentimento por todo o mal que supostamente teria recebido da infeliz, pautado pelas afirmações “se a mí me dio el ezquinazo, a vos qué no te dará” ou “no crea que a vos sólo ha de quererte, si juró que hasta la muerte sólo mía había de ser” e ainda “no te vayas a olvidar que fue mía y que algún día te podés arrepentir”. O mais interessante, neste caso, é o próprio cancionero não parecer incomodado com o suposto rival que lhe roubou a mulher, uma vez que desperdiça tempo e energia a fim de aconselhá-lo contra ela. Como salienta Iván Diez, em *Amablemente*, “el hombre no es culpable en estos casos”.

O cancionero desfila um sem par de injúrias que sofrera da mulher, esse falso investimento, com sua falsa aparência, que é o próprio abismo do mal para o homem, e termina por pintar, com pinceladas duras e cruéis, o quadro já velho conhecido do elemento feminino na sociedade judaico-cristã. Entretanto, como salienta Fernandes (2000), ao desenhar a mulher o cancionero termina por desenhar a si mesmo, descrevendo-se como bom, generoso, compreensivo, heroico, fiel, trabalhador, bom pai, bom marido, bom amigo, sincero, macho, corajoso. Esse aspecto de exaltação do elemento masculino pode ser encontrado em todas as letras que tratam sobre o aspecto do fracasso amoroso. O homem é sempre vítima da *mujer fatal*, que o faz sofrer, o abandona, o trai depois dele haver sido bom e generoso para com ela:

La quise como nadie tal vez haya querido
 y la adoraba tanto que hasta celos sentí.
 Por ella me hice bueno, honrado y buen marido
 y en hombre de trabajo, mi vida convertí.

(Noche de Reyes, 1926)

Si los pastos conversaran, esta pampa le diría

de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré.
Cuántas veces de rodillas, tembloroso, yo me he hincado
bajo el árbol deshojado donde un día la besé.

(Tomo y obligo, 1931)

Nas duas letras acima citadas, encontramos esta repetição do retrato masculino, o eu-lírico que fala de si, um discurso unilateral, uma vez que à mulher nunca é dado voz. O tanguero descreve-se claramente como amoroso, bom, honrado, bom marido, homem trabalhador, capaz de querê-la febrilmente, atirar-se de joelhos aos seus pés, trêmulo, curvado, prostrado diante desta mulher cujo poder sobre o cancionero é terrorífico. E mesmo diante de toda esta passionalidade, ela é capaz de tamanha crueldade ao trai-lo e abandoná-lo. A mulher deve ser punida de alguma forma, não é possível nem justo, segundo as regras do melodrama, que ela, como o lado mau, termine bem. Se o homem sofre por ser a vítima indefesa deste poder dionisiaco, ela enquanto algoz deve ser aniquilada, pois, não sendo assim, o patriarcado logo perderia o controle e as mulheres começariam por rebelar-se contra seus senhores.

No mundo do tango, o homem jamais comete erros ou equivoca-se, sempre é vítima dos ardis femininos, presa fácil das armadilhas de sedução feminis das quais não consegue se livrar e o faz sucumbir. Em *Tiene razón, amigazo*, Dizeo e Calabro expressam-se assim sobre esta questão:

Hay quien se embriaga por vicio,
no lo dudo, lo sé bien.
Pero siempre, casi siempre,
la culpa de lo que somos
la tiene alguna mujer.

Na estrofe acima, o eu-lírico compara a mulher a um vício qualquer, como o álcool, entretanto a coloca como sendo ainda mais destrutiva e a causa principal das desgraças masculinas, muito mais que a bebida. Vale salientar a reificação da mulher. Ela não é vista enquanto subjetividade, mas apenas como um fenômeno, um poder, algo com o qual o homem não sabe lidar e, por não estar totalmente dentro do mundo masculino, foge ao alcance do entendimento deste. Por isso mesmo, a mulher é algo que deve ser controlado e vigiado. A mulher é a causa da danação do cancionero do tango, a perturbação, o sofrimento, a ruína, o castigo, pois a figura feminina é sempre mentirosa, infiel, traidora, ingrata, incapaz de compreender e apreciar o amor que este homem tão honrado e generoso lhe devota:

Es la última farra de mi vida,
de mi vida, muchachos, que se va...
mejor dicho, se ha ido tras de aquella
que no supo mi amor nunca apreciar.

(La última copa, 1926)

Percanta que me amuraste
 en lo mejor de mi vida,
 dejándome el alma herida
 y espina en el corazón,
 sabiendo que te quería,
 que vos eras mi alegría
 y mi sueño abrasador,
 para mí ya no hay consuelo
 y por eso me encurdelo
 pa'olvidarme de tu amor.

(Mi noche triste, 1917)

Como podemos observar, e sempre é válido relembrar, no tango temos apenas uma voz, a masculina, e além de ser uma voz patriarcal que fala, é uma voz ressentida, ferida em seu ego narcísico. Nos dois exemplos acima, percebemos que o tanguero entrega-se a uma vida de dissolução, no caso o alcoolismo, em ambas as letras, e culpam a mulher e suas ações por tal estado deplorável no qual se encontram, culpam-na pelas próprias ações vis que possam ser capazes de cometer. Qualquer ato que o homem pratique está previamente justificado. Embriagam-se pela ingrata que não soube apreciar seu amor; embriago-me para esquecer esta mulher.

O *compadrito* nunca age por pura consciência, suas ações são sempre reações às ações malvadas da mulher contra si e, por isso mesmo, claramente justificadas, pois sempre aparecem como resposta justa às ingratidões e infidelidades dessa dama. Se, por acaso, comete alguma ação vil, não é jamais por culpa sua, mas da mulher:

Y hoy al verla envilecida y a otros brazos entregada,
 fue para mí una puñalada y de celos me cegué,
 y le juro, todavía no consigo convencerme
 como pude contenerme y ahí nomás no la maté.

(Tomo y obligo, 1931)

No exemplo acima percebemos a presença de um quase crime passionai que seria justificado pela voz masculina que pauta sua conduta como um reflexo do comportamento feminino. Ele a encontra nos braços de outro e somente uma grande compaixão o faz deter o braço e não matar a infiel. O homem não comete uma ação odiosa por uma falha de caráter, mas sempre como uma réplica ao caráter feminino que é, por natureza, falho e diabólico. Esse aspecto da mulher fatal no tango, que solapa o sistema patriarcal, é ponto crucial para se entender um dos pontos da tristeza no tango. Outro aspecto desse retrato masculino, dessa voz que *fala*, como bem observa Fernandes (2000), é a afirmação veemente e constante de que um amor como o dele a mulher jamais irá encontrar. Em outras palavras, essa mulher não deveria querer deixar este homem pelo fato que não encontrará em outra parte alguém melhor que ele.

Óbvvia ilusão de um melancólico que joga sujo para tentar, de qualquer maneira, manter muito bem dominado o objeto de desejo:

Ahora que siento el frío de la muerte,
ahora que mis ojos no han de verte...
qué importa que otro tenga tus encantos,
si yo sé que nunca nadie puede amarte
tanto, tanto como yo te amé.

(Sin lágrimas, 1941)

Vale salientar que a mulher do tango, na perspectiva do corpus que adotamos para análise, trata-se de uma prostituta. Como argumenta Jean-Pierre Sarrazac (2013), na modernidade será cada vez mais o indivíduo comum, a vida de homens e mulheres cotidianos que sustentará o trágico, pois a figura trágica aristotélica torna-se, na época moderna, uma mera alegoria do sujeito comum no caminho da existência. As mulheres do tango-canção eram mulheres da vida que exerciam o mais baixo grau de prostituição, são as chamadas *milongueras*, mulheres da noite e de baixa existência e os nomes que recebem em *lunfardo*, tais como *papa*, *churro*, *budín*, nomes de alimentos, diz respeito ao fato de que eram exploradas pelo homem e, por isso mesmo, eram a sobrevivência destes e não somente de maneira metafórica, além de serem denominadas abertamente de *minas*, como já aqui anteriormente salientado, fazendo alusão à mina de dinheiro que significava para o chefão. Já diz uma célebre frase popular: “*Del fango viene el tango*”. A mulher é apenas um mero objeto de desejo.

De acordo com Bataille (1987), as mulheres são objetos privilegiados do desejo, pois tendo o homem o apanágio da iniciativa, negada às mulheres, estas, por sua vez, provocam-lhes o desejo, propõe-se ao desejo. E a prostituição feminina seria nada mais que consequência dessa atitude da mulher, pois na medida em que serve de atração ao homem, o elemento feminino coloca-se como alvo do desejo agressivo masculino. A questão seria apenas saber a que preço ela cederia, ela se daria como objeto. Segundo Bataille (1887), a prostituição acrescentaria apenas o aspecto da venalidade, pois através dos cuidados que a mulher relega a si, a sua beleza, os adereços que utiliza para se pôr em relevo, revelariam somente a noção de que se vê verdadeiramente como objeto que deseja a atenção dos homens, que só existe mediante esta atenção. A mulher existe através do homem, nunca por si mesma, não possui existência independente. Portanto, como coloca Sarrazac (2013), o sujeito humano, perdendo totalmente sua identidade pessoal, tal como a mulher que só é validade através do homem, torna-se por isso a marca do trágico dentro do mundo do tango.

Os dois protótipos femininos colocados dentro dos papéis pré-concebidos pela

sociedade patriarcal machista como sendo papéis naturais da mulher são exatamente os dois papéis ocupados pela figura feminina no tango: o sexo e a maternidade. Segundo Beauvoir (2016), desde pequena a mulher aprende que, para agradar aos homens, sendo este o primordial dever visto ser apenas um objeto sem qualquer importância existencial, é preciso ser bela, compassiva, compreensiva, obediente e afetuosa e a mulher procura incansavelmente parecer-se com a imagem que os homens idealizam dela. Fantasia e tenta comparar-se aos estereótipos que o homem cria para que ela possa espelhar-se. Desse modo, a passividade que deve caracterizar a mulher é um traço desenvolvido ao longo de sua educação para um ser-mulher. Quando a mulher destrói este estereótipo, no caso de abandonar o homem, é punida com a detração moral e social ou mesmo a morte.

De acordo com Beauvoir (2016), a prostituta é o bode expiatório da sociedade patriarcal, pois enquanto o homem obriga a esposa legítima, oprimida pelo casamento, a ser casta e honesta, ele mesmo não se impõe este regime e, citando Mandeville, filósofo holandês, a pensadora conclui que era necessário sacrificar parte das mulheres, transformando-as em esgoto, a fim de assegurar a salubridade da sociedade, para que a outra metade pudesse ser tratada de forma dominadora eufemisticamente denominada de cavalheiresca. Portanto, a ideia de Beauvoir e Bataille se conjugam com Maingueneau (2006) quando fala da mulher fatal como a *embreagem paratópica* do homem e, no que diz respeito ao tango, esta *paratopia* feminina demonstra-se pelo fato de que, seja trabalhando sob fiscalização policial ou na clandestinidade, a prostituta sempre será vista como uma pária social. Beauvoir (2016, p.364) consegue ser ainda mais contundente em sua crítica à hipócrita sociedade patriarcal e a defesa da mulher em sua condição paratópica de prostituta:

“Entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato”, diz Marro. Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que lhe pagam por vez. Aquela é protegida por um homem contra os outros, esta é defendida por todos contra a tirania exclusiva de cada um. Em todo caso, os benefícios que tiram de seu corpo são limitados pela concorrência; o marido sabe que poderia ter sido outra esposa: o cumprimento dos deveres conjugais não é uma graça, é a execução de um contrato. Na prostituição, o desejo masculino, sendo específico e não singular, pode satisfazer-se com qualquer corpo. Esposa ou cortesã só conseguem explorar o homem se assumem uma ascendência sobre ele. A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em cheque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina.

Por esta razão, o centro renegou o tango, o desprezou por reconhecer nele sua origem prostibularia, uma cultura marginalizada do *arrabal*, este mesmo arrabal dos *compadres*,

compadritos, compadrones, malevos e milongueras, desabrigados da sorte, à deriva da existência, marginalizados socialmente, despossuídos e infelizes, sem qualquer esperança ou perspectivas e que encontraram no tango a expressão máxima e completa de um sentimento trágico da existência. Encontrando refúgio no bordel, entende-se a belíssima homenagem de Herivelto Martins e David Nasser, no tango *Carlos Gardel*, de 1954, que esconde um contundente e ácido apanágio machista quando diz:

Se cantavas a tragédia das perdidias
Compreendendo suas vidas
Perdoavas seu papel...

Podemos observar os diversos significados de “tragédia”, no trecho acima, em uma tensão discursiva. A expressão “tragédia das perdidias” tem um sentido de intensificação, uma vez que designa a tragédia de quem já se encontra com o destino expresso pela substantivação do adjetivo “perdidias”. O que está implícito na expressão “compreendendo suas vidas” é a superioridade do patriarcalismo que, embora despreze a prostituta, excluindo-a do centro da sociedade, mantém-na, entretanto, na periferia da sociedade, sem expulsá-la de fato do sistema, tentando mantê-la sob controle. Há uma ambigüidade no sistema patriarcal em relação às prostitutas, como bem salienta Beauvoir (2016), haja vista que seu papel agora é servir de contraponto às mulheres ditas “de família”, aquelas que são domesticadas pelo patriarcalismo. A prostituta serve apenas para que os homens possam tratar as esposas com magnanimidade e cavalheirismo.

O cavalheirismo oferecido as mulheres casadas e, por isso, consideradas honetas, nada mais é que do reflexo da dependência feminina, uma vez que as mulheres não foram criadas para serem livres, independentes e cuidarem de si próprias, servindo-se de si mesmas como bem entendem. São treinadas para a dependência: não podem, ou ao menos não deveriam, sair sozinhas; os horários são controlados; a vida noturna lhes é negada; devem permanecer dentro de casa o máximo possível. A idéia do cavalheirismo traz implícita a idéia de que a mulher é fraca, frágil e precisa do cuidado do homem, sem o qual morreria.

Às prostitutas, é-lhes negado esse cavalheirismo, para elas resta apenas uma hipócrita compaixão pela tragédia que é ir de encontro ao sistema patriarcal, uma vez que essas mulheres são condenadas pela liberdade de existirem e se determinarem por si mesmas. Elas são predeterminadas pelo sistema. Nascem para cumprir uma função. O homem assume o papel de redentor ou libertador ao declarar que perdoa “seu papel” e esse perdão esconde uma sociedade inerentemente machista, colocando a mulher como a parte mais fraca física, emocional e economicamente e, por isso mesmo, necessitando redimir-se através do homem.

É uma referência explícita à evidente submissão, fraqueza e inferioridade das mulheres. Se a mulher “de família” é posta neste estágio, a prostituta ainda desce mais profundamente na escala social. Para ela não há volta atrás, não é possível um retorno ao centro, contudo pode receber a extrema-unção social pelo discurso masculino e “morrer” em paz.

A tragicidade que carrega a figura feminina dentro do mundo do tango constitui-se duplamente, por ser mulher e por ser prostituta, a escala mais baixa da sociedade. O elemento feminino, tal como a Eva bíblica, metamorfoseia-se em *mulher fatal* quando é colocada como causa *sine qua non* da derrocada existencial, moral e física do homem e encarna o próprio arquétipo da Lilith suméria quando o abandona, quando prefere a rebeldia a submissão. É duplamente *mulher fatal*, pois de um ou outro modo é a responsável pela decadência e sofrimento masculinos. A mulher, assim como qualquer outra categoria social que é recortada pelas representações coletivas, recebe um conjunto de características estereotipadas pautadas pelos preconceitos sexistas e sociais que reforçam a ideia de que a mulher, e no caso do tango, a mulher prostituta, pertence a uma natureza outra que não a masculina e a uma natureza inferior e demoníaca.

O sentimento trágico arraigado ao elemento feminino no que diz respeito aos tangos cujo tema do fracasso amoroso grassa, diz respeito aos vários ingredientes presentes, de um modo geral, no mundo tanguero, tais como o dramatismo, o desajuste, o descontentamento, a melancolia, sobre a qual falaremos em tópico separado, e o sarcasmo. Como salienta Fernandes (2000), o tango vira-se agressivamente contra a mulher ao mesmo tempo em que revela esta voz masculina violenta, virulenta e grosseira que refuta sua própria crueldade e seu próprio mal. A fala do cancionero é a palavra procaz de uma maioria submergida e desprezada com ares de *candombes* escravos, adagas gauchescas e a filosofia prostibularia dos *arrabales*, sugerindo, desde sua origem, uma tensão pungente entre o que se diz e o que se é sugerido, o que ironiza e o que pranteia, o que consola e o que satiriza.

É necessário notarmos ainda que os estereótipos que denigrem a imagem é, com muito mais constância, utilizados contra as mulheres, enquanto o masculino permanece deficitário. Como observa Maingueneu (2007), em seu estudo sobre a *femme fatale*, não existe o mito do *homem fatal*, mesmo este sendo o responsável por delitos vários em corpus de muitas obras literárias e que este fato deve-se a um sintoma de desigualdade em benefício dos homens, pois é a dominação masculina que institui a oposição marcada à mulher e estes estereótipos emergem de lugares de fala muito arcaicas. O retrato da mulher no mundo do tango, o retrato de uma prostituta, não é nada gracioso. Esta mulher pode aparecer de diversas formas, desde uma menina de família pobre que se perde na vida obscura dos *arrabales*, ou a prostituta que

chora as penas de sua existência desditada, até a prostituta mais celebrada dentro do bordel. Entretanto, em ambos os casos o estereótipo da *mulher fatal* persiste.

O tema da menina pobre do *conventillo* que se perde na prostituição é bastante usado e comum, entretanto, esta donzela não aparece jamais como uma inocente enganada por algum *compadrito*, mas como uma mulher ambiciosa cuja decadência é resultado da desmedida material pela qual anseia. Enrique Santos Discépolo, considerado por muitos o maior letrista de tangos, embora sua produção não seja extensa, deu bons exemplos sobre este aspecto do retrato do elemento feminino no tango. Em *Quién más quién menos*, de 1934, temos um protagonista que, estando em um bordel em meio a bebedeiras e farras, reconhece entre as prostitutas a noiva que adorara no passado e que o abandonara por pura ambição:

Quizá has pensao que yo me alcé,
 pa' maldecir tu horror
 y... ¡fue un error! no ves que sé
 que por un pan cambiaste, como yo,
 tus ambiciones de honradez.
 Me levanté pa' que vieras cómo estoy,
 yo, que pensaba ser un rey.
 Novia querida, novia de ayer...
 ¡qué ganas tengo de llorar nuestra niñez!
 Quién más... quién menos...
 Pa' mal comer,
 somos la mueca de lo que soñamos ser.

Percebemos que o eu-lírico, ainda que demonstre profunda nostalgia pelo passado feliz que tivera - “qué ganas tengo de llorar nuestra niñez” - não deixa de atirar à cara da ingrata, ao levantar-se, que não o fazia para lhe gritar sua traição (jamais!) - “quizá has pensado que me levanté para maldecir tu horror” - mas para que ela pudesse ver o quão bem ele estava, ele, que se acreditava um rei. É muito pertinente a presença da ambição e da necessidade material nas letras dos tangos das décadas de 1920 e 1930, principalmente unida à face feminina da prostituta que, se supõe pelo estereótipo, esteja em busca sempre de dinheiro ou de melhores propostas, sem se preocupar com sentimentos. Essas questões devem-se, sem sombra de dúvida, ao alastramento do capitalismo fabril, haja vista que o tango surge entre miseráveis e operários, marginais dessa sociedade liberal progressista. Raymond Williams (2002, p.29-30), falando sobre o trágico na modernidade e nos muitos caminhos pelos quais pode-se alcançar a tragédia, nos dá uma imagem peculiar do cenário no qual emerge a expressão do tango:

Numa vida comum, transcorridas em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia de muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impedido de tentar entender esta experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época. Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de

conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre esses dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela opressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo.

A ação trágica emoldura-se no mundo do tango de forma paradoxal, pois também emerge em meio a ele, não só contornando-o, mas nascendo dentro deste universo híbrido, envolvendo desigualdades e desespero sociais em uma escala mundial, uma ação trágica que não pode ser distanciada da vida real de homens e mulheres reais que vivem e sabem que esta tragicidade ainda não está terminada. A vida miserável nos cortiços que, muitas vezes, atirava estas meninas para a prostituição, era uma tragédia social ao céu aberto, uma experiência existencial e social de desolação, perda de valores, dissolução e barbárie. Como coloca Beauvoir (2016), diante do questionamento de por que aquelas mulheres buscavam a prostituição, a pergunta mais adequada seria que, em um mundo de miséria atormentado pela falta de trabalho, por que não o fariam? No conto *O Passeio*, Guy De Maupassant (2009, p.131), através da personagem Monsiuer Leras, oferece a deixa da angústia que é a vida de uma prostituta:

Um pouco mais a frente, uma outra mulher abordava-o:
 - Não se quer sentar um pouco ao pé de mim?
 Perguntou-lhe:
 - Por que é que anda nessa vida?
 Ela pôs-se diante dele, a voz alterada, rouca, áspera:
 - Por amor de Deus, não é por gosto que o faço.
 Ele insistiu com uma voz meiga:
 - Então, o que a leva a fazê-lo?
 Ela resmungou:
 - É preciso viver esta vida malfadada.
 E afastou-se, cantarolando.

Seguramente que estas mulheres bem poderiam ter encontrado outras formas de sobrevivência, porém se optaram pela prostituição por não acharem esta uma condição das mais aviltantes, a culpa não está no caráter naturalmente degenerado da mulher, mas na sociedade que ainda enxerga a profissão como uma das menos carregadas para uma parte das mulheres. E a presença dos *conventillos*, ou cortiços, é de extrema importância para entender-se a condição dessas mulheres e a própria história e características do tango. Segundo uma descrição realista de Hélio de Almeida Fernandes (2000, p.88), os cortiços de Buenos Aires nos inícios do século XX, eram um verdadeiro “depósito de carne humana, sem privacidade, odores misturados de gente pobre amontoada nos cômodos exíguos”, e existiam regras duras

para um mínimo de convivência social nestes locais nos quais se espremiavam pessoas que simplesmente não tinham para onde ir.

É justamente desse ambiente que muitas *pebetas*³⁷ sonhavam escapar, como pondera Fernandes (2000), mesmo que essa fuga social custasse a moral, a virtude e a reputação. Enrique Santos Discépolo, mais uma vez, em uma conversa radiofônica com um interlocutor imaginário, *Mordisquito*, ao celebrar o fim dos *conventillos* assim os descreveu:

Eu me meto no bairro, coração atento, e depois de percorrê-lo, te pergunto: existe *conventillo*? E não, não existe, claro que não existe! Me entendes agora? Eu não queria encontrar mais o *conventillo* e não o encontro. Toda aquela miséria organizada foi varrida por outra organização. [...] Durante anos e anos, os inquilinos dos subúrbios viveram aquela comunidade absurda. A humilhante comunidade do *conventillo*. Uma oxidada sinfonia de latas. Toda uma intimidade doméstica no ar, um verdadeiro festival para a profilaxia, um mundo onde o tacho era um troféu e a ratazana um animal doméstico. [...] Penso que também os humildes têm direito a viver em uma casa limpa e tranquila, não na promiscuidade de um *conventillo* que transpirava indignidade. Tu nunca te havias metido no labirinto dos *conventillos*, na prosa infamante daquelas covas com a fila dos amontoados, o curso de baratas viajantes e gente empilhada não como pessoas, mas como coisas... (apud FERNANDES, 2000, p.91)

A partir de uma descrição tão sucinta de alguém do mundo do tango que viveu a época e experienciou o mundo dos *conventillos*, pode-se compreender o porquê das mulheres desejarem sair dali a qualquer preço e este se tornará um tema muito comum nas letras dos tangos da fase que nos propomos analisar. Entretanto, mesmo salientando o cotidiano da mulher no início do século XX, a voz masculina continua detratando-a ao mesmo tempo em que apresenta o mundo do qual emerge, apresentando esta mulher de maneira explorada, escravizada e tratada como objeto muito mais do que pessoa. Ainda seguindo a análise de Beauvoir (2016), em uma sociedade pequena e campesina, torna-se mais difícil para uma mulher abraçar a prostituição por conta da proximidade da família e a preocupação com a reputação; entretanto, na cidade grande, nas grandes metrópoles desequilibradas e desiguais do Ocidente, perdida nos centros urbanos, o valor da moralidade arruína-se, não coloca qualquer obstáculo. Mais uma vez com Discépolo, temos em *Qué vachaché*, de 1926, um eu-lírico feminino que diz ao homem que o abandona e por que o abandona e a motivação é sempre a necessidade material, o desejo de sair da miséria na qual se encontra e contra a qual sentimento algum possui poder e força para lutar:

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida.
Ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida
ni oírte así, decir tanta pavada.
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?

³⁷ Meninas, garotas, gurias.

¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!.

Vale ressaltar que, embora seja um eu-lírico feminino, o discurso é de um homem, portanto a fórmula não se inverte, a personagem masculina para quem a protagonista fala continua sendo vítima da ambição e da ganância da mulher. Essa questão aparece mais forte nesta música por ser a própria mulher quem supostamente fala, de maneira indiferente e dura, que deixa o homem porque amor nunca encheu barriga de ninguém e que não adianta que ele chore, que diga que a ama; a verdade é que ele é um bêbado, um metido, um sonhador que acredita poder mudar o mundo. Vemos aí, mais uma vez, o retrato da mulher como pragmática, utilitária, para quem só interessa ter comodidade, os sentimentos não importam. Nos dias atuais, ela seria vista como feminista, uma mulher que não se submete passivamente a um lugar-comum, ao papel predeterminado para a mulher dentro da sociedade.

O tango como expressão desse mundo deserdado e bastardo é o reflexo daquela própria gente, uma gente triste e séria, que não tinha motivos para sorrir. Encarnou, como diz Sabato (1963), o temperamento de uma cidade, a identidade de uma nação que começava a nascer, na qual a frustração, a nostalgia, o rancor, a anomalia social, o sentimento trágico da existência, a fome, estavam presentes. O tango é, em seus alicerces, sentimental, nostálgico, melancólico, taciturno, sorumbático, pontos que caracterizam o homem médio da bacia do Prata. E esta desistência, ainda que forçada, esse bloqueio das necessidades mais básicas, o sentimento de desimportância somado à frustração existencial desembocou em uma agressividade antissocial latente no caso do argentino e esta violência contra todos será muito mais forte contra a mulher, uma vítima socialmente indefesa.

O sentimento de pesar feminino por sua vida também é tema constante dos tangos dessa época. A tristeza da mulher pelo passado que deixara e a existência presente de vícios e indecências também aparece como um aspecto do sentimento do trágico moderno. Em *Alma de loca*, de 1927, temos uma voz masculina que descreve essa melancolia feminina e parece ser mais complacente com a figura da mulher, algo não muito comum nas letras dos tangos:

Quién creyera, milonguera, vos que siempre te reíste,
y que siempre te burlaste de la pena y del dolor,
ibas a mostrar la hilacha poniéndote seria y triste
ante una pobre muñeca modestita, y sin valor.
Yo te guardaré el secreto, no te aflijas, milonguita,
por mí nunca sabrá nadie que has dejado de reír,
y no vuelvas a mirar a la pobre muñequita
que te recuerda una vida que ya no puedes vivir.

Em parte, a delicadeza do protagonista é apenas aparente. Ao mesmo tempo em que parece demonstrar algum tipo de sentimento pela prostituta, figura esta que fica salientada

pelo fato de ver uma boneca e receber como resposta masculina que não deveria olhá-la, pois recordará à mulher uma vida que já não pode viver, o homem faz uma diferença social entre ela, em sua condição de mulher da vida, e as outras mulheres, representadas pela boneca. Isso nos remete que a mulher dita de família nada mais era do que uma mera boneca com a qual os homens podiam brincar, uma boneca “modestita y sin valor”, que corresponde ao arquétipo estabelecido pelo homem para que as mulheres seguissem, tal como pontua Virginie Despentes (2016, p.11):

[...] o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar transfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres domésticos, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer [...]

De acordo com Ricouer (1976), a metáfora é uma estrutura de duplo sentido e não puramente semântica, constituindo um duplo sentido verbal e não verbal, extra-semântica, uma relação entre sentido literal e figurativo, a significação primeira (o que é enunciado) relacionando-se com a significação secundária (o que é sugerido), uma vez que a metáfora tem a ver com a semântica de uma frase e não somente de uma palavra, pois só tem sentido dentro de uma enunciação.

A metáfora, portanto, constitui-se na tensão entre dois termos dentro de um espaço de enunciação discursiva. Não sendo a metáfora um ornamento discursivo, tal como afirma Ricouer (1976), ela oferece uma informação nova, pois diz algo de novo a respeito da realidade. Na música em questão, apenas compreendendo o sentido literal de boneca (brinquedo sem vida, enfeitado, inerte) podemos compreender o uso desta metáfora para simbolizar as mulheres de família, educadas e adestradas pelo sistema patriarcal.

Em relação a este símbolo, a boneca, que se constitui como excesso de significado com um duplo sentido de ordem verbal e não verbal, referindo-se o elemento linguístico sempre a algo mais, Simone de Beauvoir (2016) fala sobre a boneca e o que esta representa para a educação feminina ditada pelos homens. Segundo a filósofa, a boneca é o *alter ego* da mulher e através do brinquedo a mulher inicia, ainda na infância, um processo de alienação. A boneca representa um corpo humano em sua totalidade e, por outro lado, um objeto passivo, e a mulher é encorajada a alienar-se na imagem da boneca e a considerar-se também um dado inerte.

A menina embala e enfeita a boneca como deve aspirar a ser embalada e enfeitada por um homem e começa por pensar a si mesma como uma boneca. A analogia da mulher com a

boneca prossegue, inclusive, na fase adulta. É comum referir-se a uma mulher bonita, ou ao menos o que o padrão estético estabelecido propõe como sendo uma mulher bonita, como uma boneca. Isso não ocorre só na língua portuguesa. Em inglês, por exemplo, uma mulher quando está maquiada e enfeitada é dito que está *dolled up*, de *doll*, boneca. Em francês, também é comum referir-se à mulher como *poupée*, boneca.

Como vimos, a população de Buenos Aires de então estava concentrada em cortiços e ranchos. O censo de 1886, segundo Carretero (1999), aponta que a quantidade de casas consideradas *conventillos* eram de 653 e eram comuns *conventillos* com mais de 50 pessoas por habitação. Registrou-se na avenida *Corrientes*, inclusive, quartos com até 162 pessoas. Além da designação de *conventillo*, essas habitações também foram chamadas de *corralón*, *quilombo*, *cuartel*, *lupanar*, alcunhas nada apologéticas e que faziam referência aos currais de bois ou aos quartéis militares e mesmo prostíbulos. Como já visto, as condições de higiene e salubridade eram mínimas e poucos eram os quartos dos cortiços que possuíam janelas e portas para a entrada de ar fresco.

Paralelo a essa questão, haviam os prostíbulos de categorias variadas, para os fins do século XIX existiam duas gradações: os bordeis de luxo, concentrados geralmente na rua *Defensa*, mobiliados ricamente, com salões de espelhos reservados para fumar, conversar, jogar cartas e beber, nos quais os homens ricos podiam escolher mulheres sem qualquer pressa. Por outro lado, haviam os prostíbulos de baixa classe, os miseráveis, que funcionavam em casas decrépitas, com má conservação, como as propriedades que ficavam no bairro de *Montserrat*, na *La Piedad*. Os clientes que frequentavam estes lugares, ao contrário dos endinheirados do primeiro exemplo, eram marinheiros, operários, peões, *gauchos*, *criollos*, imigrantes e a localização era afastada das casas de família e dentro destes recintos encontravam-se as gradações marcadas pelos níveis do escasso poder de pago da clientela, pois chegavam a se estabelecerem em *pulperías*³⁸, tropas de carretas estacionadas ou taperas, chegando ao extremo do menos cômodo quando assentavam-se em caminhos situados nas aforas da cidade. No tango *Milonguita*, de 1920, Samuel Linnig nos dá um retrato do cotidiano dessas jovens prostitutas, apresentando a tragicidade daquelas existências desesperançadas e sem qualquer perspectiva social:

Cuando sales por la madrugada,
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío
dices: ¡Ay, si pudiera querer!...
Y entre el vino y el último tango
p'al cotorro te saca un bacán...

³⁸ Despacho de bebida, depósito.

¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!
Si llorás... ¡dicen que es el champán!

Essa melancolia nostálgica de um passado que já não pode ser vivido também aparece na voz masculina quando, de maneira ressentida, este eu-lírico afirma que a mulher que o abandonou sem piedade arrepende-se de sua má ação pela derrocada existencial pela qual passa após tê-lo deixado, vale salientar que esta derrocada existencial é *como o quer o eu-lírico masculino*. Voltando-se para este passado idílico ao lado de um homem, a mulher experiência o sentimento trágico e melancólico de uma vida que não pode mais voltar. Em *Volvió una noche*, de 1935, temos exatamente esta ideia, a mulher arrependida por ter desprezado o amor sincero do protagonista e que retorna após aprender dolorosamente que, como o amor dele, jamais irá encontrar outra coisa ou outro homem melhor:

Volvió una noche, no la esperaba,
había en su rostro tanta ansiedad
que tuve pena de recordarle
su felonía y su crueldad.
Me dijo humilde: "Si me perdonas,
el tiempo viejo otra vez vendrá.
La primavera es nuestra vida,
verás que todo nos sonreirá"

Em Pascual Contursi, no tango *De vuelta al bulín*, de 1917, época da gênese do tango-canção, temos outro exemplo dessa mulher arrependida que retorna passiva e obediente, requerendo o afeto e o perdão do homem que, por sua má ação, por sua traição de mulher ingrata, o abandonara para ir-se às farras e ao prazer. O eu-lírico narra o que sofreu e como entregou-se à dissipação moral e ao álcool pela ação feminina, nunca por uma falha de caráter dele próprio. Parece dizer: embriago-me porque ela me deixou, ela me tratou mal; não o faço porque quero ou por ser um viciado boêmio e sem futuro. É sempre ela quem me leva a praticar essas ações vis que me denigrem:

Percanta que arrepentida
de tu huida
has vuelto al bulín,
con todos los despechos
que vos me has hecho, te perdoné...
Cuántas veces contigo
y con mis amigos
me encurdelé,
y en una noche de atorro
en el cotorro no te encontré.

Outro fato marcante que podemos salientar destes exemplos nos quais a mulher retorna arrependida após nada encontrar lá fora que valesse a pena e, só então, perceber a ingratidão que cometera contra aquele homem amoroso e benevolente, é que este homem

sempre está disposto a perdoá-la, como se o perdão dele fosse uma espécie de perdão social, pois assemelha-se muito mais a uma punição e a uma situação de humilhação para com a mulher do que um perdão propriamente dito. O homem enfatiza que a perdôa mesmo ela tendo solapado o poder masculino, mas como agora ela reconhece que não deveria tê-lo feito, antes deveria ter permanecido em seu papel passivo e submisso, ele a perdôa e a aceita de volta, como se a mulher só pudesse existir socialmente mediante ser perdoada e aceita pelos homens.

O sentimento trágico do elemento feminino em relação ao tipo de vida que leva como prostituta também volta-se para a outra face feminina sobre a qual também falaremos mais adiante, que é a figura materna. A mulher que sonha sair do *conventillo*, buscar uma melhor condição de vida ainda que esse desejo custe a sua existência social, que abandona a família, aí representada pela mãe, e se degrada moral e fisicamente nas esquinas *arrabaleras*, circulando pelas mãos de *compadritos* e *bacanes*, também experimenta a tragédia e o trágico ao recordar a figura querida que deixara para trás para ir em busca da perdição e da maldade. Em *Milonguera*, de 1925, Julián Porteño assim diz:

Una noche te fugaste
del hogar que te cuidó...
y a la vieja abandonaste
que en la vida te adoró.
En busca de los amores,
y para buscar placeres,
fuiste con otras mujeres
al lugar de los dolores.

Vale salientar que este embate entre a puta e a mãe é justamente o duelo entre a mulher controlada pelo patriarcado e a mulher que foge ao sistema patriarcal, torna-se uma *máquina de guerra* contra a máquina do Estado patriarcalista. Em *No llore viejita*, temos outro exemplo da mãe que lamenta a perdição da filha, também colocada como ingrata, por abandonar a *velhinha querida* que a amava e cujo amor a jovem também não soube apreciar e menosprezou, tal como faz com o homem:

¡Pobre viejecita, que llorando está
por la mala hija que no volverá!...
Huyó de su lado tras un falso amor
y hoy la pobre madre muere de dolor...
Viejecita buena, deja de llorar;
que la que se ha ido ha de retornar...
Por la misma puerta por donde salió
ha de entrar un día a pedirte perdón.

É importante percebermos que a mãe representa o papel fundamental da mulher dentro da sociedade patriarcal. A figura materna, no tango, é a mulher distanciada do sexo, da vida

mundana, recatada, que fica em casa, que tudo perdoa ao homem, que não o abandona, que não vai embora com outro homem, que não possui outro homem que não o filho. Essa mulher representa, na figura materna, o sistema patriarcal. Ao dizer que a filha que foi embora, que fez uso da própria liberdade, da própria subjetividade, do próprio corpo como bem entendesse, irá retornar e pedir desculpas à mãe, está afirmando que ela voltará aos braços do sistema patriarcal e pedirá perdão a ele. No tango, a mulher encontra-se em um beco sem saída: se ousa entrar em conflito com o patriarcalismo, seu destino é a aniquilação moral, física e a morte. Se permanece nele ou retorna a ele, é colocada novamente no papel de submissão, de objeto, de *ser-em-si*, para usarmos um termo de Sartre (2012), uma coisa sem subjetividade, cuja função já está predeterminada mesmo antes de nascer, através do próprio imaginário social coletivo. Não há escapatória, não há uma terceira saída.

O elemento feminino no tango respira uma ética complexa e contraditória, como é contraditória a própria nação Argentina. Não esqueçamos que o tango nasceu nos lupanares, nos quais fermentou pelos desencontros, pelo rancor e pelo sangue cobrado, contribuindo para desmontar máscaras, mas mantendo-se prisioneiro de muitos preconceitos, a maioria deles sexistas. Foi um mundo no qual predominou o desprezo e o reproche à mulher cabareteira, que esquecia sua origem, sua mãe, seu *compadrito*, que traía a sua classe e a sua pertinência. Em *Margot*, de 1921, temos um narrador ressentido pelo abandono de sua *mina*, que o deixou por ir em busca de melhores condições nos braços de um outro *compadrito* que podia oferecer uma conjuntura de luxo e riqueza para aplacar a ambição desta mulher para quem o sentimento do homem que a amava não valia absolutamente nada. O eu-lírico despeja sobre a ingrata uma feroz receita de insultos, lembrando-a de seu passado pobre e da condição desumana na qual deixara a mãe e a ele próprio, aludindo ao fato dela ter, inclusive, trocado de nome após tornar-se prostituta:

Yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte,
 hoy usas ajuar de seda con rositas rococó,
 ¡me reviente tu presencia... pagaría por no verte...
 si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte:
 ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!

Mas o contrário também pode ser encontrado. Se na maioria das vezes o sentimento trágico do elemento feminino encontra-se sempre no arrependimento de uma vida que abandonou para atirar-se nos *callejones* da prostituição, deixando para trás a mãe, ou a honra, ou o homem que a amava, há certas ocasiões, bem poucas, vale salientar, em que é a prostituta a que é abandonada pelo *compadrito*, que a troca por outra mulher considerada melhor que ela por razões puramente físicas: mais bonita, mais jovem, menos alquebrada. E esta mulher,

deixada para trás pelo chefe, chora sua tragédia que é acrescida pelo fato de ser ela a abandonada, além da condição social sexual de mulher, existencial de ser inferior e de prostituta, a escala mais baixa e vulgar produzida pela sociedade. Em *La percanta está triste*, Julián Porteño assim diz:

Otra mina más papa
al bacán le quitó
y la pobre percanta
amurada quedó.
La percanta está triste
y no puede vivir...
Su dolor es tan grande y profundo
que esgunfia del mundo...
se quiere escurrir.

Percebemos que o motivo do abandono fora puramente físico e sexual pela denominação *papa* que recebe a suposta mulher que roubou o amante. Outra mulher mais *papa*, em outras palavras, mais comestível, ou que melhor fazia os deveres sexuais, obedecia melhor aos desejos masculinos do *bacán*. Ser abandonada pelo amante certamente significava fome, miséria, falta de trabalho, dinheiro, ruína, decadência. Enquanto o eu-lírico masculino demonstra o sofrimento ao ser abandonado pela mulher, cujo narcisismo sangra sem consolo, mas que consegue dar a volta por cima e mostra à ingrata o quão bem está enquanto ela foi *al derroche*³⁹, a mulher quando abandonada não possui segunda chance, seu destino é trágico, silencioso e amargo. Só resta chorar. Há, inclusive, tangos que marcam bem a diferença entre a vida da mulher antes e depois de se tornar prostituta. A comparação vai do passado idílico da jovem nos *arrabales* até a decadência e amargura de sua existência atual:

¿Te acordás, milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chielana;
la pollera cortona y las trenzas
y en las trenzas un beso de sol...

E a comparação:

Estercita,
hoy te llaman milonguita,
flor de noche y de placer,
flor de lujo y cabaret.

E mais adiante temos o resultado do cotidiano trágico da prostituta dentro dos cabarés e a sua relação com o homem do cabaré, o *compadrito*, a personagem essencial do tango:

Milonguita,
Los hombres te han hecho mal
Y hoy darías toda tu alma
Por vestirme de percal.

³⁹ Arruinar-se. Falir.

Neste trecho, o homem afirma que a mulher, hoje uma prostituta e, por isso mesmo, desgraçada, arrepende-se de sua vida atual e tudo daria por voltar ao passado no qual, embora se vestisse de “percal” (tecido fino de algodão com o qual se faz lençóis), era mais feliz. Ao menos assim acreditava o homem, pois o elemento masculino não pode ou não consegue supor que a mulher possa ser feliz e se realizar fora das vistas do patriarcado. Acreditar ou aceitar esta hipótese, seria afirmar a ruína e a ilusão deste poder que existe apenas nas cabeças dos homens. Em *El motivo*, temos uma garota que, tendo envelhecido e adoecido e, conseqüentemente, perdido seus encantos, sofre por sua decadência física que a levará à solidão:

Está enferma, sufre y llora
Y manya con sentimiento
De que así enferma y sin vento,
Más nadie la va a querer.

Milonguita era o termo que comumente designava as prostitutas jovens, derivado diminutivo de *Milonguera*. O tango acima citado apenas serve como a síntese de um cotidiano e de uma personagem central para a história do tango: a garota do *arrabal* que terminava nos bordéis. Geralmente a iniciação das meninas na prostituição dava-se entre 14/15 anos, como podemos inferir do informe 132 assinado por Juan Carlos Etcheverrigaray, que, citado por Salas (2004), foi o responsável por transcrever o atestado de óbito de uma menina cabareteira que serviu de inspiração para o tango acima utilizado. Chamava-se María Ester Dalto e morreu em 10 de dezembro de 1920, na casa da rua *Chiclana* 3148, aos quinze anos. Pascual Contursi, em *Flor de Fango*, também nos dá esta pista sobre a idade com a qual estas meninas iniciavam-se na vida:

Justo a los catorce abril
te entregaste a la farra,
las delicias de un gotán.
Te gustaban las alhajas,
los vestidos, la moda
Y las farras del champán.

Manuel Romero, em *Cocot*, reafirma o mesmo, entretanto é mais cruel, pois coloca a opção da jovem pela prostituição como algo natural, como uma falha de caráter sua ao citar a sua beleza como prerrogativa para não poder ser uma mulher decente. Era bonita demais para ser considerada uma mulher de família. Em outras palavras, a beleza demasiada, a vaidade, era vista com maus olhos pelo patriarcado, pois poderia suscitar maus pensamentos nas mulheres:

Nació por ahí, cerca ‘e la quema,
y desde chica ya demostró
no haber nacido pa’ ser decente

¡con la carita que Dios le dió!
 Sentó con fama de motinera,
 en los bailongos se prodigó
 y en cuanto tuvo catorce abriles
 la limousine de un bacán la remolcó.

Podemos, entretanto, encontrar uma situação quase inversa, na qual a mulher sofre por um homem alcóolatra, doente pelas dissipações físicas, viciado em jogo, que chegou ao extremo de estar pelas ruas roubando, como o pai fizera antes dele, e a quem ela deu uma mão, alugando e pagando do próprio bolso um quarto de cortiço para que os dois pudessem viver, passando a sustentar os vícios deste homem, como o cigarro, a bebida e o jogo, além das necessidades básicas, como o eu-lírico feminino vai relatando minuciosamente na música, que lhe dava dinheiro para “cortarte el pelo y pa’ ir un rato al café”.

Entretanto, este homem que era mantido pela mulher, muito provavelmente uma prostituta, começou a deixar na mesa de jogo “la vergüenza, la decensia y la moral” e que ao começar a faltar o dinheiro passou a espancar a mantenedora, deixando-a “de cama con vistas al hospital”. E, no final, esta mulher ainda arremata com uma verdadeira lição de moral. Entretanto, a comparação com a figura materna tira de todo a boa intenção da letra, pois na verdade ali estava o arquétipo da mãe e não a prostituta, a *mulher fatal*, que sempre é a ruína e nunca a salvação do homem:

¿Decime si yo no he sido para vos como una madre?
 ¿Decime si yo merezco lo que me pensás hacer?
 Bajó el bacán la cabeza y él, tan rana y tan compadre,
 besándole los cabellos lloró como una mujer.

(Lloró como una mujer, 1929)

Outro exemplo temos em *Caferata*, na qual a prostituta, explorada pelo *compadrito* a quem sustentou e a quem dera vida boa e folgada, desata a sua amargura para quem a abandonou:

Sólo quiero que recuerdes
 Que conmigo has pelechado,
 Que por mí te has hecho gente
 Y has llegado a ser ranún.
 Yo te di vida bacana
 Vos en cambio me dejaste
 Por un loro desplumado
 Como ésta que aquí ves.

A única vez na qual a prostituta será lembrada com carinho é quando sobrevém a sua morte. Então é recordada como aquela que sorria sempre, que era bela e alegrava o cabaré. Entretanto, ainda que tratada com mais carinho pelo eu-lírico masculino, a morte passa a ser

sinônimo de libertação de uma vida de tragédia pessoal e social. Em *La muerte de milonguita*, Héctor Bonatti exemplifica bem esta ideia de afirmação da vida, negação da vida e afirmação da morte. Levando em consideração que a vida de uma prostituta é uma tragédia, com sofrimentos indizíveis, sem perspectiva de restabelecimento social e moral, tornando-se uma pesada condição existencial para quem carrega o estigma, essa vida passa a ser negativada, pois não tem qualquer valor ou felicidade, enquanto a morte, por sua vez, é vista como salvação, libertação e mesmo redenção, ou seja, possui valor positivo, única saída honrosa para uma mulher da vida. Considerar a morte como termo eufórico e a vida como termo disfórico ressalta o trágico da situação:

Se marchitan las flores del fango,
enlutado ya está el cabaret,
ya no se oyen las quejas del tango
Milonguita del mundo se fue.
Fue su vida una eterna congoja,
muchas lágrimas ya derramó
como flor que la muerte deshoja
de sufrir Esthercita dejó.

[...]

Nadie ya, María Esther, te agasaja.
Tu ambición con tu muerte se fue,
suplantó ya tu blanca mortaja
los encajes de aquel cabaret.
Quién te quiera te las llevará,
muchas flores tendrás a tu lado,
de sufrir, Esthercita, has dejado
ya Milonguita, descansas en paz.

A prostituta nunca será vista com positividade, será sempre objeto de desejo sexual e econômico. Muitos *compadritos* e aprendizes de *compadritos* se esforçavam por seduzir estas mulheres e obter algo mais do que uma rápida paga de satisfação sexual, o objetivo era trazê-las para debaixo de seu comando e transformá-las em suas *minas* de sobrevivência social. Algumas vezes, como veremos, nascerá o amor, mas este sempre terá um fim, seja pela traição, pelo abandono ou pela morte e esta mulher deixará de ser uma *flor de fango* para transformar-se em um *mueble viejo* e este sentimento emergirá nos tangos nos quais a figura da prostituta será antagonizada pela mãe: da mulher que o abandona para a mulher que jamais o deixará sozinho. Um verdadeiro desfile de complexados edipianos que, após serem traídos pela mulher-sexo *vuelven al primer amor*, no dizer de Le Pera, sentimento que revela um afeto quase incestuoso.

3.2. AS FACES TRÁGICAS DO FEMININO – A MULHER FATAL E A MÃE

O masculino no tango mantém uma relação constitutiva em relação aos estereótipos da mulher. A mulher não existe por si mesma, mas apenas através de um discurso masculino que a qualifica como tal, assim como também ao homem, pois esta assimetria é vazia de contingência. O discurso masculino define estatutos e limites para o feminino que, por sua vez, precisa encontrar uma identidade imaginária através da qual existir. Segundo Maingueneau (2007), o feminino contraria a oposição entre natureza e artífice, entre o ser e o simulacro, pois a feminilidade que o homem reconhece é tecida de estereótipos nos quais o elemento feminino é atirado e dentro dos quais toma forma. Ser mulher, como também salienta Beauvoir (2016), está imbrincado em uma série de saberes e de determinadas maneiras de ser e agir através dos quais reconhece-se os estereótipos.

Levando-se em consideração o dito acima, se existe, no tango, uma guerra dos sexos, seria, como salienta Maingueneau (2007), de um tipo muito particular, pois seria liderado pelo homem a fim de constituir um relacionamento entre os sexos em conflito, entre dois campos da mesma natureza. O cruel e negativo da pintura do masculino no tango faz com que o feminino seja um retrato tão cruel quanto ele próprio. Se no tango o homem nunca age, mas apenas reage às ações da mulher, que são sempre potencialmente perigosas, supõe-se disso a sua deficiência em se impor como indivíduo e a incapacidade de entender a mulher, pois como afirma Maingueneau (2007), o controle do estereótipo feminino pelo masculino possui um custo, pois permite que a mulher libere um resto irreduzível a fim de puxar o homem para que embarque no feminino e converta a mulher em um verdadeiro enigma. Como define Fernandez (2000, p.126):

Ora brutal explorador de mulheres, ora corno assumido e até satisfeito, ora bêbado e socialmente marginalizado, ora apaixonado até a loucura, ora submisso e negociando a própria humilhação, ora agente de sua própria autodestruição, com todos os traços de irresponsabilidade, vaidade, jactância, convencimento, egoísmo e fatuidade. Se a representação da mulher no tango é uma pintura de um monstro, a conseqüente imagem do homem não fica atrás. À mulher má, traidora, aproveitadora e inconstante corresponde um homem igual. Homem e mulher no tango se merecem, como duas faces da mesma moeda.

O feminino é a fonte da experiência do horror porque a sua emergência evidencia o egocentrismo da subjetividade baseada no falo e colocar o falo em estado de suspensão, como salienta Birman (1999), implica para a subjetividade uma ausência dos contornos e de certezas, pois a dissolução da ordem fálica, o solapar do sistema patriarcal, como coloca Maingueneau (2006), põe em questão as crenças mais fundamentais do homem, pois acreditar-se superior por possuir o falo é a maior crença da arrogância masculina sobre as mulheres e, por outro lado, a ausência do pênis marcaria uma inferioridade natural e social.

Ambos os sexos são construídos subjetivamente através do falo como referencial. No tango, o discurso falocrático é dominador e cruel para com a sua contraparte, a mulher que, em sua fala torna-se não só objeto de desejo, mas objeto fatal, do qual deve-se sempre manter cautela, pois pode (e o faz) apunhalar pelas costas.

No mundo do tango, duas faces femininas, dois estereótipos se chocam e rivalizam, embora sejam ambas os lados de uma mesma moeda. A prostituta e a mãe emergem da subjetividade do discurso falocrático do *ethos* tanguero e o sentimento trágico que está arraigado nesta dicotomia é justamente o temor ao abandono. A prostituta encarna o arquétipo da *mulher fatal* que representa o mal e a danação masculina, enquanto a mãe, no extremo oposto, é o bem e a salvação. Entretanto, esta mesma mãe, na grande maioria das vezes, é ou foi uma prostituta. Em *Cafetín de Buenos Aires*, Discépolo nos dá exatamente esta mensagem, ao afirmar que um cafetín portenho é o que mais lhe faz lembrar a sua própria “velha”:

Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...

Essa relação antagônica e, ao mesmo tempo, simbiótica da puta com a mãe diz respeito ao próprio mundo no qual emerge o tango, um mundo prostituído por diversas culturas, dores, mágoas, rancores que se trespassavam, se desafiavam e se apunhalavam e que, no processo de se dar também sofria aculturação. E não esqueçamos que as personagens do tango, o imigrante e o *gaucho*, são seres que abandonaram e foram abandonados; no dizer de Salas (2004), a América como um todo nasceu como um continente bastardo. Portanto, a separação, a ausência, a partida feria como um punhal afiado e esse aspecto trágico do cancionero aproxima-se do trágico como o pensava Goethe. Como salienta Williams (1992), é o conflito internalizado e projetado das ambições, desejos e limitações do indivíduo humano que desemboca no que Goethe denomina de embate entre querer e dever. Ao contrário do que sucedia na tragédia ativa, cujo conflito dava-se entre sujeitos e reinos, agora transcorria dentro dos limites de uma subjetividade, os conflitos profundos do individualismo e a evidenciada gama de forças sociais em combate.

Para Goethe, segundo Szondi (2004), o essencial do conflito trágico não se deve dar na relação do herói trágico e o mundo que o cerca, tampouco na supremacia do divino ou do destino, mas antes no próprio indivíduo, no qual *dever* e *querer* mostrar-se-iam uma dialética trágica, opondo-se e ameaçando aniquilar o próprio Eu. Nessa perspectiva, a reconciliação impossível cinde o sujeito. No tango, esta bifurcação do *dever* e do *querer* apresenta-se

precisamente no antagonismo entre as figuras da *mulher fatal* (o querer) e da mãe (o dever), intimando o cancionista à uma escolha trágica da qual irremediavelmente toda a sua existência depende.

Inevitavelmente a escolha sempre recai na *mulher fatal*, no *querer*, no instinto, e que sempre é a ruína desse homem, que olha para a outra ponta e vê a mãe, o *dever*, agora inalcançável, por ele abandonada e que sofreu pela fuga do filho ingrato que a fez padecer. As duas faces femininas são constantemente postas em comparação nos tangos, salientando, por um lado, os aspectos obscuros da mulher, ou seja, sua autonomia, sua liberdade em tomar decisões, de ir e vir; e por outro, enaltecendo o que se espera dela, a passividade, o perdão e o refúgio para o qual o homem sempre retorna. Em *Madre hay una sola*, temos o retrato da mãe no mundo do tango e que, se analisarmos não só o conteúdo da letra, mas também sua estruturação enunciativa, o protagonista pinta o retrato do comportamento esperado para a mulher:

Y nadie venga a arrancarme
del lado de quien me adora
de quien con fe bienhechora
se esfuerza por consolarme
de mi pasado dolor...
Las tentaciones son vanas
para burlar su cariño;
para ella soy siempre un niño,
¡Benditas sus canas!
¡Bendito su amor!

Vale salientar que a oposição puta/mãe remete à própria oposição do profano/sagrado, diabólico/santificado, e que ambas representam, em seus papéis estereotipados pelo discurso masculino, os dois únicos comportamentos sociais não só apenas permitidos, como naturalmente estabelecidos como sendo próprios da mulher: o sexo e a maternidade. A mulher como objeto sexual e a mulher como mãe parecem ser os exclusivos papéis sociais destinados ao elemento feminino em seus dois extremos, a puta e a mãe. Observe-se que a puta não está em contraste com uma suposta esposa legítima ou uma donzela, que também estariam ligadas ao ato sexual, mas à imagem da mulher que não se encontra em contato com o mundo sujo e pecaminoso do sexo. Era a idealização da mulher que, justamente por não fazer parte do mundo do sexo, não iria embora com outro homem, não abandonaria o protagonista, sendo sua atenção totalmente dele, ele como centro do mundo desta mulher. Essa complexa relação do cancionista com a figura materna fez Borges (2016) desdenhar de que o tango era um verdadeiro desfile de Édipos insatisfeitos.

A mãe, ao contrário da *mulher fatal*, é o amor fiel e como o seu amor não há qualquer

outro. Recordar o amor materno com aflição e angústia após uma derrocada amorosa nos braços das filhas de Lilith é lugar comum nos tangos-canção. Somente o amor da mãe é confiável, pois jamais abandonará o filho (homem) para ir embora atrás de outro. Enquanto a figura da prostituta representa o mais vulgar e baixo na sociedade, a imagem da mãe é imaculada e sublime. Juntas, constituem opostos que, no entanto, se complementam, pois esta mãe também fora uma puta. No mundo do tango, apenas a figura da mãe conseguirá elevar e valorizar o gênero feminino, a parte disso, todas as outras mulheres são falsas, mentirosas, indecentes, devassas, inconstantes, desonestas. Esse antagonismo pode ser encontrado em um sem fim de letras de tango, desde o filho ingrato que abandona a mãe para ir atrás da *mulher fatal* e que, ao ser por ela abandonado, retorna ao lar para descobrir que a mãe, que padecera o inferno em vida após a sua fuga, morrerá de tristeza:

Largo tiempo
después, cayó al hogar
materno.
Para poder curar
su enfermo
y herido corazón.
Y supo
que su viejita santa,
la que él había dejado,
el invierno pasado
de frío se murió

Essa mãe que morre pelo filho que a abandona pode ser vista como uma metáfora do próprio sistema patriarcal. Ao entregar-se ao poder feminino, o homem solaparia as próprias regras do sistema. Ele mata o patriarcalismo. Outra face da maternidade, é aquela mãe que tudo perdoa e que espera ansiosamente a volta do filho pródigo ao lar com palavras carinhosas e lágrimas nos olhos, pois é o homem no tango quem comete o erro trágico de abandonar o mais puro dos amores, o amor que brinda a mãe:

Pagando antiguas locuras
y ahogando mi triste queja
volví a buscar en la vieja
aquellas hondas ternuras
que abandonadas dejé.
Y al verme nada me dijo
de mis torpezas pasadas,
palabras dulcificadas
de amor por el hijo,
¡tan sólo escuché!

Mais uma vez, podemos supor a mãe como o próprio sistema patriarcal, para o qual o homem retorna, como um refúgio para as ilusões de poder e supremacia que acredita lhe pertencer.

O medo ao abandono não era de todo infundado. Esta mãe imaculada em relação ao filho era ou havia sido, por sua vez, uma *mulher fatal* que, muito provavelmente, fora emprenhada por qualquer um e logo por um segundo e assim sucessivamente, até ser abandonada por um terceiro ou espancada por um quarto. O pai verdadeiro da criança se fora ou nem bem sabia de quem se tratava. Segundo Salas (2004), as estatísticas de filhos registrados como “de pai desconhecido” eram imensas, haja vista que as circunstâncias sociais eram prerrogativa para que homens abandonassem suas parceiras ao se inteirarem de que iriam precisar manter mais uma boca. A isto agregue-se o fato de que grande parte das gestações provinham de relações sexuais esporádicas e os homens negavam-se ao relacionamento com alguém a quem se haviam unido por uma atração sexual momentânea. Em *Juan Nadie*⁴⁰, temos o retrato do que sofriam estas mulheres que, com um filho nos braços, encontravam-se sozinhas, abandonadas pelo parceiro e pela sociedade argentina:

La madre, como una esclava,
se doblégaba en el yuyo:
alguien le sacaba el jugo
y encima la castigaba.
El padre, de estirpe brava,
murió cuando Juan nacía,
y ni por fotografía
pudo entrever su semblante,
pero lo sentía adelante,
a veces, cuando sufría.

O cancionero do tango, filho de uma classe bastarda e ele mesmo um bastardo, carecendo não só de linhagem como também de uma família, centra seus afetos na figura da mãe. Não é à toa que Carlos Gardel, o grande arquétipo do tango, seu autêntico herói trágico, era imigrante, filho de pai desconhecido, criado por mãe solteira que fazia faxina em casas de nobres para sustentar o filho. A figura do pai é uma ausência notável nas letras dos tangos, nunca é nomeado ou mesmo citado, quase absolutamente nada, é uma personagem completamente inexistente. Foi natural, portanto, que nas letras dos tangos esta mãe que ocupava um duplo papel, pai/mãe, aparecesse como mulheres santas, para quem sempre se pode retornar e encontrar perdão, principalmente o perdão por tê-la abandonado por outra mulher, a *mulher fatal*, que resultou em sofrimento e ruína. Em *La casita de mis viejos*, temos novamente este perfil da mãe no tango:

Sólo una madre
nos perdona en esta vida,
Es la única verdade,
Es mentira lo demás.

⁴⁰ Literalmente *João Ninguém*.

A *mulher fatal*, sexuada, (a mãe nunca é sexuada, mas sempre imaculada na idealização do protagonista), leva consigo sempre a possibilidade do engano, da mentira, encarna em si a própria desgraça. Deve-se acautelar sempre no que diz respeito à mulher sexual, uma vez que ela é o próprio instrumento do mal. Por isso, Manuel Romero aconselha pelos lábios de Gardel:

De las mujeres mejor no hay que hablar,
todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.

E um bom amigo sempre irá advertir que “no te dejes engañar por su querer, por su mentir”, pois “es mujer y al nacer del engaño hizo un sentir”. Além da mentira e da perfídia, o quadro se completa, como bem demonstra Fernandes (2000), quando além de desdenhar de qualquer mulher sexuada, o protagonista ainda afirma que não há felicidade maior do que aquela de “vivir con mamá otra vez” e o mais importante que um homem pode dizer a uma mulher quando a ama é “te quiero como a mi madre” e tudo isto se depreende pelo fato de que:

Madre hay una sola
Y aunque un día la olvidé
Me enseñó al final e la vida
Que a ese amor
Hay que volver.

Tudo isso porque a mãe afigura ser o único amor sem engano ou mentira. Querendo evitar a realidade muitas vezes desagradável e cruel, na qual a mulher, em qualquer de suas facetas, é sempre o protótipo da fraude, o canceiro, desiludido e sofrendo, anseia voltar ao colo materno, ao seu modo, o colo do próprio poder masculino, no qual está protegido de qualquer violência exterior. Carlos Bahr assim nos descreve esta relação:

Es por eso que tardé en ir a verte.
¡Me avergüenza encontrarme frente a vos!
Pues aunque ya me cueste convencerte,
para mí sos más grande que Dios...
Porque si este es a veces implacable
con los que se equivocan como yo,
vos, mi vieja, por buena y por ser madre,
sos la imagen más pura del perdón.

Nas letras dos tangos, portanto, há uma inversão sistemática que mascara uma profunda ansiedade, pois no tango jamais será a mãe quem abandona ao filho ou o troca por outro – que é o mais temido – mas o filho assume o papel de abandonar a mãe e deixá-la sozinha. A mãe nunca irá embora com outro porque é uma santa. A *mulher fatal*, por outro lado, é a própria imagem do Diabo, da serpente do Jardim do Éden que, tentando ao homem, fá-lo agir de maneira vil ao abandonar a mãe para ir-se com outra que irá, por sua vez,

abandoná-lo. Em *Esta noche me emborracho*, Discépolo comenta esta façanha da *mulher fatal*, capaz de enlouquecer o homem e fazê-lo abandonar o amor mais singelo de todos:

Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...

Seja uma ou outra, vilipendiada ou idealizada pelo homem, o fato é que o elemento feminino está no tango para corresponder aos anseios masculinos. Segundo Beauvoir (2016, p.407), o estereótipo do caráter feminino permanece o mesmo desde os antigos gregos até os dias atuais, mesmo com mudanças superficiais ou profundas nas sociedades através dos tempos. De acordo com a pensadora francesa, e o seu pensamento representa o estereótipo do feminino fatal analisado por Maingueneau (2007) e emprega-se como uma luva na imagem da mulher pintada pelo tango, no discurso do *ethos* tanguero, a mulher continua chafurdando na imanência, ora prudente e mesquinha, com o seu espírito de contradição, ora sem senso da verdade nem de qualquer exatidão; “carece de moralidade, é baixamente utilitária, mentirosa, comediante, interesseira...”; Maingueneau (2007, p.40) ainda ressalta que a mulher é vista como “*dépendière, bavarde, trompeuse*”. Entretanto, salientemos que qualquer destas características colocadas como reconhecidamente femininas não são ditadas às mulheres pelos hormônios nem se encontram nos compartimentos cerebrais femininos, mas lhes são impostos de fora, por um discurso da dominação masculina.

No tango, esta *mulher fatal* não constitui uma sociedade autônoma e fechada, mas antes encontra-se integrada na coletividade criada, ditada e governada pelos homens, dentro da qual ocupam um lugar de subordinação e passividade. Há entre elas, como salienta Beauvoir (2016), uma solidariedade mecânica enquanto se reconhecem como mulheres, mas não uma orgânica através da qual pudessem assentar uma comunidade unificada. É dentro do universo masculino que elas ainda são postas como um mal necessário. E disto advém o trágico da situação do elemento feminino nas sociedades e no tango, pois a mulher pertence ao mesmo tempo ao mundo masculino e a uma outra esfera sempre criticada e questionada. De acordo com Beauvoir (2016), instaladas neste universo de homens, não podem ocupar nenhum lugar tranquilamente.

No mundo do tango, a mulher sempre será a derrocada masculina, mesmo enquanto mãe, uma vez que a culpa por tê-la abandonado também trará punição ao protagonista. O elemento feminino estará sempre ligado ao sofrimento de uma ou outra forma, pois o homem

reconhece o universo como masculino, modelado, dirigido e dominado pelos homens, no qual a mulher é um elemento inferior, dependente e que, por atrair os desejos instintivos do homem, são agredidas física e verbalmente pelo fato dele não aceitar ser arrastado para tão baixo. A mulher não emerge como um sujeito em face aos outros membros da sociedade, está condenada apenas à sua carne e ela mesma apreende-se de forma passiva diante dos “deuses de figura humana que definem fins e valores” (BEAUVOIR, 2016, p.408). O lugar da mulher no tango será sempre o lugar de uma mera parte do corpo que tem por objetivo corresponder às necessidades masculinas: ou ela será apenas uma vagina ligada ao sexual ou será um útero ligada ao maternal. Em ambos os casos o quinhão da mulher será sempre a obediência, pois quando ela solapa, como diz Maingueneau (2006) o sistema patriarcal, a punição será a aniquilação de sua moral, de seu corpo, quando não de sua existência.

3.3. A TRAGÉDIA NO TANGO-CANÇÃO – A NOSTALGIA COMO ASPECTO TRÁGICO

Há diversas maneiras de verificarmos a *mulher fatal* como fonte de sofrimento no tango. Ressaltemos ainda uma vez que esta mulher não é fatal naturalmente, mas o é porque assim o deseja a voz masculina. Duas das mais suaves temáticas deste sofrimento, como bem descreveu Fernandes (2000) em uma análise contundente e completa sobre as muitas facetas do tema amoroso no livro *Tango, uma possibilidade infinita*, é a nostalgia por um passado feliz ao lado desta mulher, passado este que não existe mais porque ela foi embora e a queixa virulenta contra tudo e contra todos. Permanece no eu-lírico os temas trágicos da saudade e do lamento e é, como diz Fernandes (2000), a reação mais maviosa que o homem pode ter, dentro do tango, em relação à mulher. O tema da nostalgia é extremamente comum no tango-canção e podemos encontrá-lo na pena de diversos compositores através dos lamentos carinhosos e sem rancores, como podemos perceber em *Cuartito Azul*:

Cuartito azul
de mi primera pasión,
vos guardarás
todo mi corazón.
Si alguna vez
volviera la que amé
vos le dirás
que nunca la olvidé.
Cuartito azul,
hoy te canto mi adiós.
Ya no abriré
tu puerta y tu balcón.

Aqui percebemos um dos elementos mais marcantes que foi introduzido com o tango-canção a partir de *Mi noche triste*, a semantização. Dentro do aspecto trágico da nostalgia faz-se presente os dois sentimentos que serão fontes de angústia do tanguero: a traição e o abandono. O sentimento de abandono aparecerá nos tangos-canção de um modo geral através da metonimização do mundo objetivo a fim de expressar os conflitos subjetivos do eu-poético. Tal como o Romantismo, no qual a natureza servia como projeção da subjetividade do eu-lírico, na poética da tanguera inaugurada em 1917, esta projeção se dará no mundo material do *conventillo*, do *bulín*, do *barrio*, nesses resíduos que restam ao eu-lírico como consolo pela perda do objeto amado. Na música acima, o quarto ao qual se refere o cancionero toma um aspecto pessoalista e, assim como em *Mi noche triste*, o quarto, o *bulín* será o cenário sobre o qual se projetará o eu do tanguero. O fato de aludir a um quarto também nos remete a um lugar fechado, o que também alude à falta de luz, de sol.

Dentro deste viés de lamento discreto, saudoso e lírico, referindo-se aos tempos de antanho, felizes enquanto se encontrava a mulher, também temos o conhecido tango *Caminito*, que faz referência à famosa rua de baixo meretrício de Buenos Aires por concentrar a vida boêmia no bairro *La Boca* nos finais do século XIX e começo do XX. Hoje é de extremo apelo turístico para quem visita a capital argentina e quer apreciar a atmosfera do início do século XX e experimentar na pele o sentimento melancólico do tango.

Nesta composição de 1926, Peñaloza nos dá um eu-lírico que fala com o *barrio*, lembrando que o *barrio* no mundo do tango não corresponde apenas ao bairro como entendemos hoje, mas a uma esquina, uma rua, um ponto da cidade com o qual o cancionero se sentia ligado emocionalmente. A voz masculina lamenta a ausência da mulher amada para o *Caminito*, provavelmente lugar ao qual ela mesma deveria pertencer, haja vista que, certamente deve tratar-se de uma prostituta, do contrário o eu-lírico jamais iria utilizar esta referência urbana nem muito menos salientar que a mulher passava por aquele sítio:

Caminito que el tiempo ha borrado,
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.

Mais uma vez o sentimento de abandono sendo transferido para o mundo objetivo, dessa vez um *barrio*, o *Caminito*, o eu-lírico prende-se aos vestígios através dos quais pode evocar esta mulher ausente, pelos quais mantém a presença desta mulher, uma vez que só restou dela os lugares pelos quais costumava passar ou objetos que possivelmente haviam pertencido a ela e que igualmente foram abandonados. A natureza também expressa o sentimento de abandono do eu-lírico, não é um mero cenário do discurso, mas um reflexo da subjetividade do

cancioneiro:

Caminito que entonces estabas
bordado de trébol y juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.

Mas o sentimento de abandono torna-se explícito quando o eu-lírico, projetando ainda no *caminito* o seu conflito interior, reconhece no bairro e em si o passar inexorável do tempo, ao dizer que os caminhos já estavam cobertos por ervas daninhas, o que significa dizer que o tempo apagou todas as esperanças de uma possível volta desta mulher e a falta de sentido de uma espera que em nada resultará, uma vez que a mulher não retornou e provavelmente não voltará. O abandono é total e irreversível e só a morte é capaz de libertar o eu-lírico do sofrimento existencial no qual a mulher o atirou:

Caminito cubierto de cardos,
la mano del tiempo tu huella borró...
Yo a tu lado quisiera caer
y que el tiempo nos mate a los dos.

Um outro exemplo que se aproxima a *Mi noche triste* é *La tristeza del bulín*, de Luiz Roldán e Antonio Scatasso. No próprio título encontramos a metonimização do *bulín*, o quarto, que o eu-lírico afirma estar entristecido, conferindo-lhe um sentimento humano, humanizando-o por sua vez. A letra inicia com a mesma fórmula do primordial tango de Contursi; o cenário é o *bulín*, o quarto do cortiço, e o eu-lírico afirma que este pôs-se frio com a ausência da amada e, inclusive o passarinho chora suas penas sem fim, humanizando também o animal, projetando sobre ele sua própria subjetividade:

¿Y por qué me abandonaste
sin decirme la razón,
y sin ver que el corazón,
poco a poco destrozaste?...
¡Qué frío quedó el bulín!
¡Qué triste y qué solitario!
Si vieras, hasta el canario,
llora sus penas sin ti!

E prossegue da mesma maneira que o eu-lírico de Contursi, fazendo-se vale de resíduos da mulher ausente como acessórios compensatórios para aplacar o sentimento de abandono:

¿Te acordás del mate aquel,
que llevaba entrelazadas
dos iniciales doradas,
regalo de don Manuel?
La nena ayer lo rompió
y con tan cruel ironía,
que tu inicial de la mía

al caer se separó...

Aquí há um agravante, pois a suposta mulher ausente não abandonou apenas ao homem, mas também a uma filha, provavelmente a filha do casal. Esse feito era algo comum em uma sociedade na qual a miséria imperava. Muitas mulheres deixavam tudo para trás a fim de buscar melhores condições de vida. Temos o contraste com o antigo papel da mulher, de mãe amorosa que não abandona o filho, para uma mulher cujo caráter modificou-se, é livre para ir e vir, não encontra-se mais presa aos padrões estabelecidos. A maternidade é desnaturalizada passando a ser tão somente uma construção social do papel da mãe. E o eu-lírico finaliza projetando no mundo objetivo seus próprios sentimentos: com a ausência da mulher, o *bulín* entristece-se; mas se ela voltar, de alegria irá renascer. Atendem para o vocativo *negra*, pelo qual o homem a chama e que diz respeito ao modo como as mulheres dos *gauchos* eram denominadas nos pampas, ressaltando a influência gauchesca no tango, pois tornou-se uma gíria íntima entre casais. A *negra* era a mulher índia, cuja pele era escura.

Negra, ¿por qué no volvés?
 ¿Por qué tanta indiferencia,
 si el mal que causa tu ausencia,
 me mata, ¿vos lo sabés!
 Qué tendrá mi pena a mí,
 cuando se piensa volver
 y que vuelva a renacer
 la alegría en el bulín...

Temos também, ainda dentro desta carátula de lamento por um passado feliz, o eu-lírico que, ingratamente, possui a mulher sob sua jurisdição, mas a desdenha, trata-a, muitas vezes, de maneira cruel, até que esta rompe o contrato *milonguera/compadrito* e vai embora deixando o homem desconsolado e surpreendido pela atitude inesperada, uma vez que o lugar da mulher deve ser sempre o da submissão, nunca o da rebeldia. Querem-se *Evas*, retiradas das costelas masculinas e, por isso mesmo, devedoras da própria existência; jamais *Liliths*, criadas do mesmo pó, em pé de igualdade, donas da própria existência e que não se importam com os ares de superioridade que se creditam os homens. Em *Quién hubiera dicho* encontramos esta situação, além da descrição, pelo próprio protagonista, das consequências daquele abandono, uma vez que o homem não age, apenas reage às ações femininas:

¿Qué cosas, hermano,
 que tiene la vida!
 Yo no la quería
 cuando la encontré
 hasta que una noche
 me dijo, resuelta:
 Ya estoy muy cansada
 de todo... Y se fue.

¡Qué cosas, hermano,
que tiene la vida!
Desde ese momento
la empecé a querer.

O velho “eu era feliz e não sabia” é válido aqui, como afirma Fernandes (2000). A nostalgia é um sentimento que permeia todos os tangos, mesmo quando estes abordam outros temas que não o fracasso amoroso. Como já dizia Cátulo Castillo, no genial *La última curda*, de 1956, no qual afirma ser a nostalgia um sentimento próprio da cidade de Buenos Aires, da própria nação argentina além de ligá-lo ao vício do álcool:

¿no ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris,
tras el alcohol?...

À continuação, mais uma vez temos a presença de um cenário noturno, de dissipação, imagens como *fandangos* e *cafetines* que remetem à vida prostibularia, bares, farras. O fato do eu-lírico afirmar ter a mulher dito, categoricamente, que não o queria mais e ter-se ido embora, também remete à um cenário íntimo, um quarto, o velho *bulín* de um *conventillo* de *arrabal* quando o eu-lírico afirma que chora ao estar sozinho.

¡Cuántos sacrificios
hice pa' olvidarla!
¡En cuántos fandangos
mis noches perdí!
¡Quien hubiera dicho
que por su cariño
diera tantos tumbos
como los que di!
He tirao la vida
por los cafetines
pa' mostrarle a todos
que ya la olvidé,
pero todo es grupo
y al quedarme a solas
he llorao, hermano,
como una mujer.

O homem, inclusive, falseia a própria condição de tristeza, pois afirma mostrar-se alegre para a sociedade, a fim de não passar por um fraco diante de seus pares; entretanto, quando sozinho em seu *bulín*, chora “como una mujer”, deixando implícito também em seu discurso que seria próprio das mulheres as lágrimas, uma vez que estas são sinal de fraqueza. O homem jamais deveria chorar, igualar-se-ia a uma mulher, rebaixar-se-ia. José María Contursi nos dá um exemplo sereno e ameno dentro desta vertente nostálgica de um passado idílico que desagua na amargura e na dor após o abandono do eu-lírico pela *mulher fatal*, chegando a tratar com delicadeza quase lírica o momento do rompimento e a saudade trágica

deste homem. Mais uma vez temos a presença da morte como positividade, como libertação da existência que é já sofrimento e desencanto:

Quiero verte una vez más,
amada mía,
y extasiarme en el mirar
de tus pupilas;
quiero verte una vez más
aunque me digas
que ya todo terminó
y es inútil remover
las cenizas de un amor...
Quiero verte una vez más
¡Estoy tan triste
y no puedo recordar
por qué te fuiste!
Quiero verte una vez más
y en mi agonía
un alivio sentiré
y olvidado en mi rincón
más tranquilo moriré.

Também podemos encontrar na voz de Gardel esta amargura do cancionista diante do presente de ruínas e desespero após o abandono da mulher amada. Comparando o que representava esta mulher para si, semantizado no sol da primavera e como sua vida encontrasse no presente, em uma derrocada sem fim, *cuesta abajo*, mais uma vez a natureza servindo de projeção, uma vez que o termo *cuesta* refere-se a um declive geográfico, afirma categoricamente chorar por este passado que não pode mais retornar:

Era, para mí, la vida entera,
como un sol de primavera,
mi esperanza y mi pasión.
Sabía que en el mundo no cabía
toda la humilde alegría
de mi pobre corazón.
Ahora, cuesta abajo en mi rodada,
las ilusiones pasadas
yo no las puedo arrancar.
Sueño con el pasado que añoro,
el tiempo viejo que lloro
y que nunca volverá.

Aproximando-se da temática da nostalgia trágica de um passado feliz que não existe mais, aparece os tangos que falam da impossibilidade trágica do eu-lírico em esquecer esta mulher por quem fora abandonado. Não é possível olvidá-la, ainda que desesperadamente queira fazê-lo. O trágico aparece exatamente na total inviabilidade do cancionista deixar para trás as lembranças da mulher, e aqui aparece o discurso melancólico. Em *Alma en pena*, de 1928, temos um protagonista que, amargamente, reconhece ser mais fácil vir a odiar a mulher do que esquecê-la:

¡Tú me enseñaste a querer y he sabido!
 Y haberlo aprendido
 de amores me mata...
 Y yo que voy aprendiendo hasta a odiarte,
 tan sólo a olvidarte
 no puedo aprender.

Com Pascual Contursi, temos em *Vieja Amiga* a mesma necessidade de esquecer relatada pelo protagonista e a impossibilidade de fazê-lo. Percebemos, dentro desta temática nostálgica, repetições de palavras tais como “olvidar”, “soledad”, “pena” e a presença da passagem do tempo, expressado pelas rugas que percebe no próprio rosto, da fugacidade da existência, da fragilidade da vida:

¿Ves? He tratado inútilmente
 de alejarme y olvidar...
 Hoy que hay arrugas en mi frente
 siento más la soledad...
 Tal vez, al notarme avejentado,
 pensarás que vengo a verte
 porque estoy desesperado...
 ¡No! Ya los años me enseñaron
 a templar mi corazón...

Em *Cada día te extraño más*, observamos esta ideia quase obsessiva de permanecer preso à lembrança de uma mulher específica, o que já caracteriza a melancolia. Temos um cenário noturno e a solidão do eu-lírico, marcado pelo último verso, quando afirma que a voz do coração rompeu o silêncio no qual andava submerso, provavelmente aludindo ao fato de ter obviamente chorado pela mulher perdida:

He querido borrarte de mi vida
 y en cada pensamiento te encuentro cada día.
 He querido callar mis sentimientos
 mostrando indiferencia, limando tu recuerdo.
 He tratado de ahogar, con firme anhelo,
 el grito de este amor que es mi secreto
 y esta noche, quebrando mis empeños,
 ha roto mi silencio la voz del corazón.

Enrique Cadícamo, com *Nostalgias*, nos oferece o exemplo de um eu-lírico que tenta esquecer o passado nos braços de um novo amor, mas cujo intento mostra-se totalmente inútil e serve apenas para agigantar ainda mais, aos olhos do protagonista, a recordação daquela que o abandonou, cujo amor foi apenas uma atração efêmera e que, por isso mesmo, não consegue entender porque sente-se tão cruelmente afetado por algo que sabia fugaz. O final faz referência à uma das saídas célebres que o cancionista do tango encontra para expurgar o mal que a *mulher fatal* lhe predica: encher a cara.

Quiero emborrachar mi corazón

para apagar un loco amor
 que más que amor es un sufrir...
 Y aquí vengo para eso,
 a borrar antiguos besos
 en los besos de otras bocas...
 Si su amor fue "flor de un día"
 ¿porqué causa es siempre mía
 esa cruel preocupación?
 Quiero por los dos mi copa alzar
 para olvidar mi obstinación
 y más la vuelvo a recordar.

Da voz do *Zorzal criollo*, com letra de Alfredo Le Pera, sai novamente uma dura reprimenda que parece culpar a mulher pela incapacidade do eu-lírico em esquecer a sua lembrança, considerando esta imperícia como uma maldição da qual o protagonista não é capaz de escapar. Temos a presença do tempo, quando o tanguero afirma que a velha ferida ainda sangra, ou seja, remete ao discurso melancólico de não superação da perda. O tempo não é capaz de curar nem apagar os resíduos deixados pelo abandono desta mulher. O retrato da mulher neste tango é pintado com requintes de sádica crueldade para com o homem, uma vez que o eu-lírico afirma, obviamente fruto de sua obsessão patológica, de que a ingrata o persegue até ao embriagar-se, com seu sorriso impiedoso, troçando da vítima até vê-lo morto, aniquilado:

Doliente y abatido
 mi vieja herida sangra
 bebamos otro trago
 que yo quiero olvidar
 pero estas penas hondas
 de amor y desengaño
 como las yerbas malas
 son duras de arrancar.
 Del fondo de mi copa
 su imagen me obsesiona
 es como una condena
 su risa siempre igual,
 coqueta y despiadada
 su boca me encadena
 se burla hasta la muerte
 la ingrata en el cristal.

Enrique Maroni, em *Copa de amargura*, também nos traz mais uma vez um protagonista que, não conseguindo esquecer a mulher que tanto mal lhe fez, considera este lembrar como um infortúnio, uma condenação existencial que o eu-lírico arrasta para o resto de sua vida:

Sin embargo no puedo olvidarla,
 no puedo borrarla de mi corazón.
 Y la llevo, junto con mi pena,
 como una condena, como maldición.
 Pobre vida la del peregrino

que por el camino va con su pesar
y no encuentra ni amparo, ni techo,
ni el amigo pecho, donde descansar.

A recordação da mulher amada, desse espectro fatal que atormenta o homem enquanto presença e ausência em sua vida, dura para sempre, até a morte, não há salvação. O homem que uma vez amou uma *mulher fatal* está, irrevogavelmente, aprisionado à sua lembrança, absolutamente incapaz de obliterar este poder que o faz vergar sobre si mesmo e o leva à bancarrota. Em *Junto a tu corazón*, José María Contursi resume bem essa obsessão masculina, quase prazerosa, em relação ao abandono da mulher, como se esta fosse uma dor que mais parecesse trazer alegria que tristeza, pois o cancionero afigura vivenciar certo regozijo em sofrer e não só isso, em fazer esta mulher saber que ele sofre:

Si alguna vez tu corazón
se aturde en el pasado,
no pienses, vida, en mi rencor
por lo que me has dejado...
Yo seguiré con este amor
sangrándose a mi lado...
y una mortaja con mis lágrimas haré
para ese muerto ayer.

Em horas de nostalgia dramática, o Bandoneón, único “companheiro” que restou ao tanguero no velho *bulín*, serve de consolo e ouvido para as penas do cancionero do tango, além de oferecer a melodia triste de seu ressonar para conduzir o sentimento trágico do *compadrito*:

Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.
Te llevé para mi pieza,
te acuné en mi pecho frío...
Yo también abandonado
me encontraba en el bulín...
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tu nota dolorida
aumentó mi berretín.

O bandoneón é humanizado, pois entende a tristeza do cancionero e oferece a ele a sua melodia entristecida como consolo, pois o Bandoneón – aqui vale o nome em maiúsculo – uma vez que ninguém sabe ao certo a sua origem – também fora abandonado, tal como o *compadrito*, e por isso o entende. Compartilha de sua dor. Em *Nostalgias* também aparece a figura do bandoneón humanizado como ombro amigo do cancionero do tango:

Gime, bandoneón, tu tango triste

quizá a vos te hiere igual
algún dolor sentimental.

O bandoneón, a alma do tango, encontrar-se-á neste lugar personalizado de relação íntima com o cancionero antes e depois do período histórico por nós realizado. Cátulo Castillo, em *La última curda*, de 1956, traz um eu-lírico que fala com o bandoneón, inclusive, reclama com ele, dizendo que a sua melodia “lastima mi corazón” como uma “ronca maldición maleva” e que aquele ressoar entristecido afundava o cancionero “hacia el hondo bajofondo donde el barro se subleva”. O eu-lírico continua falando, amargamente, para o Bandoneón que, aqui, aparece com letra maiúscula, reprochando que não, o Bandoneón não precisava lembrá-lo de que a existência era algo absurdo e que tudo era fugaz e inútil tal como o próprio falatório do eu-lírico, resultado do excesso de álcool ao qual tinha-se entregado. E completa:

Contáme tu condena,
Decíme tu fracaso,
No ves la pena que me ha herido?
Y habláme simplemente
De aquel amor ausente
Tras un retazo del olvido.
Ya sé que me hace daño,
Yo sé que te lastimo
Llorando mi sermón de vino,
Pero es el viejo amor
Que tiembla, Bandoneón,
Y busca en el licor que aturda
La curda que al final
Termine la función
Corriéndole un telón
Al corazón.

Este tango é interessante por outro motivo. A escala melódica dentro da qual foi composta é o Ré Menor que, segundo o próprio Cátulo Castillo, é o tom das pessoas tristes. Coincidentemente, a maior parte dos tangos estão dentro desta escala harmônica. Nesta canção especificamente, a melodia tenta acompanhar a letra e o discurso melancólico do *compadrito*, utilizando-se de uma cadência rítmica depressiva, uma escala descendente que expressa musicalmente o sentimento do melancólico, que é sempre para baixo. Interessante seria escutar letra e música em execução.⁴¹

Outro ângulo pelo qual podemos observar a atuação dessa *mulher fatal* sobre o homem, sua pobre vítima trágica, nosso anti-herói trágico, é o desespero que este sente pela

⁴¹ Pode-se apreciar o bandoneón de Astor Piazzola, a voz de Roberto Goyeneche executando o tango de Aníbal Troilo e letra de Cátulo Castillo. Não á toa é considerado o tango perfeito, uma vez que reúne quatro monstros do cenário do tango. <https://www.youtube.com/watch?v=9x4k3QVuwbc>

perda irreversível da mulher amada. Além da nostalgia por um passado afortunado enquanto a mulher estava presente, passando pela impossibilidade do cancionero em esquecer esta mulher e suas ações tão vis que o puseram em determinado estado físico, moral e psicológico, existe o desespero, a cólera e o furor do tanguero contra esta ausência inconversível do elemento feminino e essa mágoa agressiva é investida contra tudo e contra todos, volta-se, inclusive, contra Deus. Enrique Santos Discépolo oferece dois bons exemplos, em *Canción desesperada*:

¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?
 ¿Dónde estaba el sol que no te vio?
 ¿Cómo una mujer no entiende nunca
 que un hombre da todo, dando su amor?
 ¿Quién les hace creer otros destinos?
 ¿Quién deshace así tanta ilusión?
 ¡Soy una canción desesperada
 que grita su dolor y su traición...!

E no magistral *Uno*:

Pero, Dios, te traje a mi destino
 sin pensar que ya es muy tarde
 y no sabré cómo quererte...
 Déjame que lllore
 como aquel que sufre en vida
 la tortura de llorar su propia muerte...

Na mesma letra de *Uno* podemos encontrar outra queixa da voz masculina em relação ao abandono da mulher quando, tendo encontrado um novo amor, chora a incapacidade de entregar-se a este novo amor, ainda que ditoso e querido, por não conseguir esquecer aquela ingrata que lhe traiçooou e o deixou sozinho anteriormente. O sentimento trágico do cancionero é tão contundente que não logra enterrar o passado e voltar a viver, permanece afundado no lodo, remoendo rancorosamente a recordação da *mujer fatal*. Ainda em *Uno* temos a seguinte deixa:

Si yo tuviera el corazón...
 (¡El corazón que di!...)
 Si yo pudiera como ayer
 querer sin presentir...
 Es posible que a tus ojos
 que me gritan tu cariño
 los cerrara con mis besos...
 Sin pensar que eran como esos
 otros ojos, los perversos,
 los que hundieron mi vivir.
 Si yo tuviera el corazón...
 (¡El mismo que perdí!...)
 Si olvidara a la que ayer
 lo destrozó y... pudiera amarte..
 me abrazaría a tu ilusión
 para llorar tu amor...

Na letra acima, o tanguero afirma não ser capaz de amar outra mulher, pois ao olhá-la saberia que aqueles olhos eram iguais aos olhos daquela que o abandonou; ou seja, as mulheres são essencializadas, colocadas como naturalmente falsas e predispostas à traição. A dor sentida pelo cancionista pela perda da mulher pode gerar situações bizarras, como constatou Fernandes (2000), como, por exemplo, a felicidade por estar morrendo, pois só assim será capaz, de uma vez por todas, esquecer a dita cuja. A morte, mais uma vez, vista como libertação, como termo eufórico, como afirmação e positividade, em contraste com a vida que, para o tanguero, é sinônimo de sofrimento, melancolia e tragédia. Em *Como abrazao a un rencor*, escutamos dos lábios do protagonista a seguinte afirmação:

Yo quiero morir conmigo,
sin confesión y sin Dios,
crucifícao en mis penas
como abrazao a un rencor.
Nada le debo a la vida,
nada le debo al amor:
aquélla me dio amargura
y el amor, una traición.

O tema do suicídio por amor também nos remete à Goethe e ao jovem *Werther*, que não podendo disfrutar de sua amada Charlotte, mata-se com um tiro, entregando-se à morte para escapar de uma existência de sofrimento e desengano. A literatura romântica teve por base contrapor-se ao racionalismo e ao projeto iluminista através de um descontentamento lírico e popular. O Romantismo caracterizou-se, pois, por ser um movimento literário, político e filosófico, uma visão de mundo que se opunha ao racionalismo e ao projeto das Luzes, concretizando um nacionalismo e um sentido identitário que ajudaria a consolidar os estados-nações europeus.

O Romantismo passa, em meados do século XIX, a designar uma visão de mundo que se centrava no indivíduo, retratando a tragicidade existencial, a melancolia, a nostalgia, desilusões amorosas, escapismo, autodestruição, marcado pela subjetividade, pelo lirismo e pela prevalência do *eu*. Segundo Bosi (1975, p.101), “o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito”, é o emissor da mensagem e esse eu romântico lança-se ao escapismo, seja evadindo-se temporalmente, recriando uma Idade Média gótica ou espacialmente, em busca do Oriente distante e exótico. Esse centrismo do *eu* também pode ser encontrado no próprio cancionista do tango.

Para o movimento romântico, a morte era vista como libertação, era positividade e podemos encontrar esta ideia em muitas de suas poesias. No próprio Bocage (1765-1805),

principal representante do arcadismo português, mas que também é inserido em um período de transição entre o estilo clássico e o romântico, que será primordialmente presente na literatura portuguesa, podemos encontrar esta acepção da morte como uma dádiva:

Folgará de viver, quando não passa
Nem um momento em paz, quando a amargura
O coração lhe arranca e despedaça?

Ah!, só deve agradar-lhe a sepultura,
Que a vida para os tristes é desgraça,
A morte para os tristes é ventura.

A partir da segunda geração romântica brasileira, começamos a perceber o pessimismo, a nostalgia, a obsessão pela morte e a tragicidade. A felicidade no amor jamais era alcançada, tal como no tango e assim como a música rio-platense, o pessimismo, a nostalgia e a obsessão com a morte talvez sejam as características mais emblemáticas desse *mal do século*, e ainda teremos o acréscimo do ciúme, do ressentimento, da paixão e, no que diz respeito ao tango, do crime passionai. A morte como libertação do sofrimento e da lembrança da *mulher fatal* também pode ser vista em *En el cielo*, como salientado na análise de Fernandes (2000), no qual é narrada a história de um casal que só será livre no céu. A fim de expressar a sua dor, o cancionista mostra-se feliz por morrer, pois só assim poderá ficar ao lado da mulher amada que morrera:

Linda es mi agonía, vuelvo a verte
a pesar que estás ausente de la vida.
Lloro de alegría por mi suerte
hasta al cielo iré enseguida para amarte,
adorarte y tenerte siempre... siempre...
Corazón, ¡te quiero más que antes!

Essa mesma correlação de encontrar no céu a mulher almejada também pode ser vista em Álvares de Azevedo (1831-1852), quando diz em *Virgem Morta*:

Ó minha amante, minha doce virgem,
Eu não te profanei, tu dormes pura:
No sono do mistério, qual na vida,
Podes sonhar ainda na ventura.

Bem cedo, ao menos, eu serei contigo
— Na dor do coração a morte leio...
Poderei amanhã, talvez, meus lábios
Da irmã dos anjos encostar no seio...

A diferença é que a mulher do tango não é alguma donzela intocada pelo cancionista, muito pelo contrário, esta *mulher fatal* tanguera aparece com pinceladas cruéis de realismo/naturalismo. O elemento feminino no romantismo era um ideal, a mulher era uma musa intocável, jamais alcançada, muito distante. No que concerne ao tango, estas características se desfazem. A figura feminina no tango diz respeito a uma prostituta, à mulher

de vida fácil, à mulher da vida, dos lupanares. Os aspectos realistas e naturalistas são fortes, haja vista a época na qual nasce o tango, em meados de 1880. Portanto, a mulher aparece em sua forma realista, com defeitos, vícios, falhas de caráter e descrições naturalistas, ainda não científicas, mas nunca idealizada.

Essa mulher estará inserida em temas de cunho social, a miséria e a vida na periferia, o cotidiano da marginalidade. O tema do adultério feminino será muito explorado como um reflexo do patriarcalismo existente na sociedade. Essa traição feminina será o motivo da decepção do eu-poético masculino, não mais a idealização, porém justamente seu oposto. Se no romantismo propriamente dito a mulher era um ser intacto, no realismo/naturalismo do tango, esta mulher descerá dos píncaros idealistas para a realidade crua, *hacia el hondo bajofondo donde el barro se subleva*. Na música supracitada, *En el cielo*, o cancionero, inclusive, nos dá a sensação de ser ele mesmo casado, apontando também a própria procedência desta amante, que só poderia ser uma prostituta, uma vez que o moribundo comenta que, no céu, não precisarão mais se esconder:

Allá en el cielo,
frente a Dios, eternamente,
volveremos a encontrarnos
para nunca separarnos más.
Libres...
No tendremos que escondernos,
como antes, para vernos,
por temor al qué dirán.
Creo
allá no valen papeles,
ni prejuicios, ni más leyes
que el amor y la verdad.
Seremos felices en el cielo,
allá en la eternidad.

Dando um exemplo ainda mais grotesco deste sentimento trágico em relação às queixas do cancionero pela perda da *mulher fatal*, temos em *Mocosita*, de Víctor Soliño, um sentimento de abandono que termina em uma verdadeira tragédia. Um *compadrito*, já vencido e com a alma amargurada, entregue ao desespero, sem esperanças e saciado da vida, com o coração magoado e furioso com a existência, sem ter qualquer consolo para a sua dor pungente, geme sentado sobre a cama:

Mocosita,
no me dejés morir, volvé al cotorro,
que no puedo vivir.
¡Si supieras las veces que he soñado
que de nuevo te tenía a mi lado!
Mocosita,
no seas tan cruel, no me abandones...
Quiero verte otra vez...
Mocosita,

no me dejes, que me mata poco a poco tu desdén.

Durante metade da música, o cancionero não faz nada mais do que arfar e suspirar, implorando para a tal *Mocosita* retornar aos seus braços. E, então, sem qualquer aviso prévio:

Dormía tranquilo el conventillo,
nada turbaba el silencio de la noche
cuando se oyó sonar
allá en la oscuridad
el disparo de una bala fatal.
Corrieron ansiosos los vecinos
que presentían el final de aquel drama
y se encontraron,
tirado en una cama,
en un charco de sangre, al pobre payador.

Vale ressaltar, como ironicamente o fez Fernandes (2000) que, antes de matar-se, os vizinhos ainda escutaram o triste vate declamar uma e outra vez a desolada e lamentosa canção, repetindo os mesmos pedidos chorosos para que voltasse *Mocosita*. Temos que concordar com Borges (2016) quando menciona que o tango estaria mais para uma *comédie humaine* de Buenos Aires. A situação citada seria cômica se não fosse trágica.

A mulher fatal também poderá apresentar-se como sentimento de tragicidade em relação ao cancionero mesmo quando este se culpa pela perda da mulher; em outras palavras, ainda que ele reconheça que foram suas próprias ações que afastaram a amada, a mulher ainda será motivo de sofrimento para o tanguero. Podemos perceber esta nuance em inúmeros tangos. Em *La abandoné y no sabía*, como o próprio título já insinua, o protagonista mostra a consciência do sentimento de amor que surge apenas mediante a perda da mulher, através da ruptura, por parte dela, da relação:

La abandoné y no sabía
de que la estaba queriendo
y desde que ella se fue
siento truncada mi fe
que va muriendo, muriendo...
La abandoné y no sabía
que el corazón me engañaba
y hoy que la vengo a buscar
ya no la puedo encontrar...
¡A dónde iré sin su amor!

Em *En esta trade gris*, temos um *compadrito* que, sem escutar os rogos da mulher, que implora para não ser abandonada, vai atrás de outra e agora desespera-se por haver perdido a amada:

¡Qué ganas de llorar en esta tarde gris!
En su repiquetear la lluvia habla de ti...
Remordimiento de saber
que por mi culpa, nunca,
vida, nunca te veré.

Mis ojos al cerrar te ven igual que ayer,
temblando, al implorar de nuevo mi querer...
¡Y hoy es tu voz que vuelve a mí
en esta tarde gris!

E o cancionero reconhece:

No supe comprender tu desesperación
y alegre me alejé en alas de otro amor...
¡Qué solo y triste me encontré
cuando me vi tan lejos
y mi engaño comprobé!

Vale ressaltar que o compadrito só se arrepende de ter abandonado a mulher anterior poque a atual, por quem abandonara a outra, o engana e vai embora. De outra forma, se tal não houvesse passado, provavelmente não lembraria da *mina* abandonada. Em *Gricel*, encontramos uma voz masculina que só compreende que ama a mulher apenas depois de tê-la abandonado. O tanguero luta para conquistar a mulher e, quando finalmente logra o embate, abandona-a. Seu desespero é perceber que o retorno é impossível:

Me faltó después tu voz
y el calor de tu mirar
y como un loco te busqué
pero ya nunca te encontré
y en otros besos me aturdí...
¡Mi vida toda fue un engaño!
¿Qué será, Gricel, de mí?
Se cumplió la ley de Dios
porque sus culpas ya pagó
quien te hizo tanto daño.

Em *Patotero sentimental*, de Manuel Romero, apresenta-se um cancionero, cúmulo do machismo, que afirma com orgulho:

Ya los años
se van pasando
y en mi pecho
no entró un querer.
En mi vida tuve minas, muchas minas
pero nunca una mujer...

Este *patotero, rey del bailongo*⁴², reconhece, entretanto, o seu trágico erro a ponto de dizer que:

Cuando tomo dos copas de más,
en mi pecho comienza a surgir
el recuerdo de aquella fiel mujer
que me quiso de verdad,
y yo, ingrato, abandoné.
De su amor me burlé sin mirar
que pudiera sentirlo después,
sin saber

⁴² Cabaré.

que los años al correr
iban, crueles, a amargar
a este rey del cabaret.

O sentimento trágico aqui pode ser averiguado do ponto de vista do desespero por parte do cancionero ao sofrer por ter abandonado a uma mulher, prostituta certamente, uma vez que ele se dá a alcunha de *rey del cabaret*, mas uma mulher que o amava de verdade e lhe era fiel, e do ponto de vista do que ele mesmo fora obrigado a fazer em consequência das regras do mundo machista, o sistema patriarcal, como confessa:

¡Pobrecita!
¡Cómo lloraba
cuando ciego
la eché a rodar...!
La patota me miraba
y... ¡no es de hombre el aflojar!

Aliás, esta misoginia no mundo do tango faz-nos retroceder até a época de sua gênese, por volta das décadas de 1870/1880, quando o ritmo era bailado pelas ruas de Buenos Aires por pares de homens. Entretanto, vale salientar que, embora homens dançassem entre si a fim de praticar os passos, o tango não fora uma dança criada para ser dançada exclusivamente por casais formados apenas por homens. A própria história do tango tem registrada os nomes de muitas dançarinas que alcançaram fama nos finais do século XIX, todas elas prostitutas, tais como: Lola, la Petiza; Pepa, la Chata; María, la Vasca; María, la Tero; la *gaucha* Manuela; entre muitas outras, como nos aponta Fernandez (2000). Os desenhos que fazem menção aos tempos primevos do tango sempre mostram um casal formado por um homem e uma mulher e os lugares nos quais se dançava o ritmo pecaminoso eram sítios nos quais, quase sempre, dança e prostituição se entre-mesclavam. Por volta de 1910, os homens aficionados bailavam entre si os complexos passos a fim de exercitá-los para dançarem com as prostitutas e melhores dançarinas pelas noites e madrugadas.

Por volta de 1920, quando o tango adquiriu a nostalgia, o desalento, a desilusão e a descrença na espécie humana, tomou as características que marcariam mundialmente o seu caráter tal como o conhecemos hoje. E um dos temas mais abordados nos tangos entre as décadas de 1920 e 1930 é, justamente, a prática do rufianismo e a relação entre o *compadrito* e a sua *mina*. O ambiente prostibular, como já salientado aqui e muito bem explicitado por Fernandes (2000), foi de imensa importância para que o tango cruzasse os limites citadinos e conquistasse as famílias abastadas, pois foi através dos bordeis de luxo que os homens de dinheiro entraram em contato com o tango e o levaram para os seus lares, deixando de ser uma música apenas dos deserdados e marginalizados de Buenos Aires. O jornalista e escritor

católico Manuel Gálvez, três vezes indicado ao prêmio Nobel, no romance *Historia del arrabal*, de 1923, assim descreve o tango:

Uma música sensual, canalha, suburbana, mistura de insolência e vilania, afetada e voluptuosa, de tristeza laica e de alegria grosseira de prostíbulo, música cigana e de paixões, que canta cenas da vida airada, em ambientes marginais, povoados por silhuetas do crime. (apud FERNANDEZ, 2000, p.153)

E se, como diz o *patotero sentimental*, não é próprio do varão afrouxar no que diz respeito à mulher, essa resistência, ainda que cause sofrimento ao homem, deve-se a uma boa dose de orgulho e este orgulho expressa, mais uma vez, o sentimento de tragicidade do cancionero, uma vez que, o homem sofre e dessangra, mas não admite buscar qualquer tipo de ajuda, ou mendigar o amor da ingrata que o abandonou nem muito menos chorar, o que seria sinônimo de igualar-se a ela, *llorar como una mujer*, como aponta Le Pera pelos lábios de Gardel, quando em *Tomo y Obligo* o protagonista, falando com um companheiro sobre sua desventura amorosa, finaliza o tango aconselhando:

Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocicar,
fuerza, canejo, sufra y no llore
que un hombre macho no debe llorar.

É válido observar o grande Carlos Gardel, no filme *Las luces de Buenos Aires*⁴³, de 1931, cantar este tango e declamar seus versos finais, de que um verdadeiro homem macho não chora, para vê-lo cair, ironicamente, em prantos sobre a mesa do bar nem bem finalizara a canção. Em *El tango no mintió*, aparece o mesmo sentimento de orgulho ferido e desdém em relação ao sofrimento que o cancionero sente:

Alma, soporta sola este dolor...
A nadie pidas ayuda por limosna
Porque es muy triste mostrarse derrotado.

Alma, olvida pronto el mal amor
Ahora ya sabes que todo ha terminado
Busca otros sueños que se hagan realidad.

Em *Andrajos*, de Alberto Martínez e Discépolo e *Mentira*, de Celestino Flores e Francisco Pracánico, temos um cancionero que desdenha da mulher ingrata atirando-lhe à face que não necessita suas migalhas ou esmolas de um carinho que um dia fora dele e agora é oferecido a outros:

Yo no quiero la ofensa de tu caridad,
Ni te imploro que vuelvas a ser
Suplicio y burla en mi fe.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=N4vVdOTDy9E>.

(Andrajos)

No te vengo a mendigar
cariños que tal vez
a otros le entregaste
como a mí,
ni me arrepiento
de haberte querido así.

(Mentira)

Mas também há aqueles que não se envergonham de se rebaixar a correr atrás da mulher por quem fora abandonado, ainda que esta já se encontre nos braços de outro homem. Algo como o “perdoa por me traíres” rodrigueano, sarcasticamente lembrado por Fernandes (2000), no qual o cancionista, não conseguindo esquecer os carinhos da mulher, mesmo com o passar do tempo, ou suas ternuras, as cartas já desgastadas de tão lidas e desbotadas pelo pranto masculino, literalmente desculpa-se perante ela pela humilhação de se atirar aos seus pés, como podemos observar em *Alma en pena*:

Alma... que en pena vas errando,
acércate a su puerta
suplícale llorando:
Oye... perdona si te pido
mendrugos del olvido
que alegre te hace ser...

Em *Nostalgias*, de Enrique Cadícamo e Juan Carlos Cobián, o protagonista tenta afogar as mágoas no álcool nos braços de outras mulheres, mas não conseguindo completar seu objetivo, o de esquecer a mulher ingrata, a *mulher fatal*, termina confessando ao amigo com quem supostamente fala, pois utiliza o tratamento de *hermano*, sinônimo de companheiro, amigo, compadre, que está desesperadamente se sustentando para não ir-se jogar aos pés da dita cuja que o trocara por outro e, inclusive, alucina de que outros já estão falando a ela de amor ao lembrar a respiração feminina junto a si enquanto sente-se angustiado por ela ter-se ido embora:

¡Hermano!
Yo no quiero rebajarme,
ni pedirle, ni llorarle,
ni decirle que no puedo más vivir...
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud.

Mas é no tango *Jamás no la vas a saber*, de Abel Aznar, no qual encontramos uma verdadeira apologia ao orgulho masculino. O cancionista afirma que jamais falará da mulher ao ter testemunhas próximas a si, e se tiver que se embriagar tampouco o fará com os amigos, pois por aí pode falhar o coração e começar a chorar e não é próprio do macho chorar como

uma mulher. O protagonista diz ainda que ninguém o verá desesperado ou vencido por tê-la perdido, uma elegia à vaidade masculina:

No me vas a ver tirado
ni me vas a ver vencido.
No me vas a ver rodando
como vos te imaginás.
Ni metido en los boliches
pa' olvidarme de tu olvido.
Si has pensado en todo eso,
no lo vas a ver jamás.

[...]
No te voy a dar el gusto
que te digan algún día,
que me vieron solo y triste,
que me muero por tu amor;
que te extraño como nunca,
que te quiero todavía.
No te voy a dar el gusto
que te cuenten mi dolor.

No mundo do tango, chorar é, para o homem, um ato de exacerbada fraqueza e debilidade, não é do varão chorar, muito menos chorar por uma mulher. No tango é válido o ditado popular de que homem não chora, embora nem sempre seja verdade. Como aponta Fernandez (2000), o choro pode ser tolerado em raras ocasiões, como chorar pelos problemas sociais, pela terra distante, pelo tempo implacável que a tudo destrói. Mas nunca por uma mulher! Chorar por uma mulher é o grau máximo de humilhação e fracasso por justamente igualar o homem ao elemento feminino, do qual se supõe sejam naturais as lágrimas. Permite-se chorar às mulheres, é próprio delas, inclusive, o chorar. Mas nunca ao varão. O sentimento trágico aparece quando este homem literalmente chora pela *mulher fatal* que o abandonou, rompendo todos as regras do sistema patriarcal, solapando o próprio discurso, como Gardel faz em *Tomo y obligo*, ao aconselhar o amigo a nunca chorar e ele mesmo desabar em lágrimas.

Esse tema do pranto pela mulher é altamente corriqueiro dentro do tango-canção. Em *Quién hubiera dicho*, a personagem, não podendo esquecer a mulher, envergonha-se por seu sentimento de desespero e ruína e busca esconder dos demais seu verdadeiro estado de mágoa. Entretanto, quando está sozinho:

He tirao la vida
por los cafetines
pa' mostrarle a todos
que ya la olvidé,
pero todo es grupo
y al quedarme a solas
he llorao, hermano,
como una mujer.

Em Enrique Cadícamo encontramos igual pensamento no tango *Llorar por una mujer*:

Llorar,
 llorar por una mujer
 es quererla
 y no tenerla.
 Llorar,
 Llorar por una mujer
 es muy hondo padecer.
 Vos, que pa'l amor
 fuiste retobao,
 hoy tu pena es fuerte
 y te tiene arrinconao,
 y hoy que no la ves
 y que la querés
 se te achica el alma,
 y recién sabés
 lo que es:
 Llorar,
 llorar por una mujer.

Em *El rey del cabaret*, de Manuel Romero, mesmo compositor de *Patotero sentimental* e cujas duas composições guardam entre si grandes semelhanças no que diz respeito ao caráter e ao *ethos* do tanguero, assim como na própria intriga do tango, temos um protagonista que é o rei das putas. Jovem, bonito, o mais *compadrito* do *arrabal*, as mulheres simplesmente atiravam-se aos seus braços, brigavam por si, o amor das mulheres inflava seu ego. Como a própria letra diz, penteava-se com brilhantina e perfumava-se com *Coty*, uma marca muito conhecida de perfume na época, o tango é de 1923, e que iria ser identificado como o famoso perfume das mulheres de cabaré; as prostitutas disputavam dele uma frase singela de afeto e nenhuma mulher que por ventura passasse ao seu lado demorava muito para cair em seus braços:

Rey del cabaret,
 rey sin corazón:
 las mujeres te perdieron
 con su torpe adoración.
 Rey del cabaret,
 vivís sin amor
 y por tu alma pasa siempre
 una sombra de dolor.

Mas, como sempre costuma passar nos prostíbulos, uma *mina* conseguiu entrar em seu coração orgulhoso, uma mulher de caráter, como bem salienta a música, possivelmente referindo-se a uma personalidade forte por parte dela, talvez por não ter sido uma presa muito fácil ao disputado *chabón*⁴⁴, dona de uma grande beleza e que, por tê-lo dominado

⁴⁴ Rapaz.

completamente, fora a vingança de todas as outras mulheres do cabaré, de quem ele desdenhava. E a situação se inverte, anteriormente temos mulheres que choravam pelo amor deste homem, entretanto agora é este homem orgulhoso e viril, dono de si e vaidoso, que mendiga uma frase de amor da *mulher fatal*:

El calor de la marca de fuego
transformó su capricho en cariño
y aquel taita lloró como un niño,
mendigando una frase de amor.

Rey del cabaret,
¿cómo la querés!
¿A qué andás disimulando
si olvidarla no podés?
Rey del cabaret,
sufrés por amor
y hoy sentís en tu alma herida
los pinchazos del dolor.

No Tango *El llorón*, de Enrique Cadícamo, mais uma vez, temos uma vertente algo distinta, ainda que dentro da temática do choro proibido. Nesta letra, o protagonista defende o choro como arma para conquistar a mulher, pois afirma que, para ganhar o coração da referida dama, é necessário mostrar a ela as lágrimas que a comovam para namorá-la. Por esta razão, o cancionero não se importa de ser chamado de maricas ou mesmo de chorão por seus pares:

Yo... soy pa' el amor muy blando
y a la mujer pa' conquistarla
yo le hago ver de cuando en cuando
que hay que llorar pa' enamorarla...
Hoy... me dicen los muchachos:
"Qué hacés, llorón... que no se diga",
pero a mí qué... si el que más liga
yo bien sé que es el llorón...

Como ironiza Hélio Fernandes (2000), o choro, no mundo do tango, é terminantemente proibido, exceto quando é hipócrita.

Como podemos perceber neste primeiro ponto sobre o trágico nas letras dos tangos, o trágico não é mais apenas um epíteto relacionado à tragédia grega, mas sim uma palavra que abarca uma realidade muito mais ampla e profunda, complexa, principalmente se pensarmos como Scheller (1994), que o trágico constitui a estrutura fundamental do próprio universo. Quando falamos que alguma coisa é trágica, estamos, invariavelmente, movimentando uma ideia metafísica, pois sempre se ligará a uma estrutura essencialista do que seja uma situação trágica. A maneira como algo sucede, como o humano concebe a própria existência, as relações com outros indivíduos, consigo, com o sagrado, o trágico é uma sabedoria. Entretanto, Raymond Williams (1965; 1992; 2002), trazendo o trágico para dentro de uma

estrutura do sentir de uma determinada época, afirmará que o trágico nada mais é que um conjunto de convenções e instituições que permeiam um determinado período.

É evidente que nem todos os fatos concebidos como trágicos possuem o mesmo peso e densidade fenomenológico. No tango, como pudemos observar nestes primeiros vieses de análise, o sentimento trágico surge-nos como uma culpabilidade sem causas precisas do qual não se deve discutir a evidência, na qual a nostalgia, a agressividade, o orgulho ferido, o desdém remete-nos a toda uma estrutura discursiva moldada pelas instâncias do patriarcalismo. A tragicidade do cancionero do tango, que permeia seu discurso, volta-se violentamente contra a figura feminina, é ela a culpada, suas ações são as responsáveis por desencadear no homem os mais abomináveis sentimentos e ações, da nostalgia sem rancor, a um rancor surdo que desagua em assassinato.

O tanguero é incapaz de lutar contra esta mulher. Sucumbe de diversas formas ao elemento feminino, seja através da incapacidade de esquecer-la, da qual ela é culpada; à derrocada da própria figura masculina, de cujo resultado ela também é culpada; a decadência física e moral da própria mulher, como o quer o cancionero, e pelo qual ela é (mais uma vez) culpada; à autodestruição do homem, pelo álcool ou pela morte, a morte vista sempre como libertação, e também aqui a mulher será igualmente a culpada; até o extremo da honra lavada com sangue, na qual temos o assassinato deste elemento feminino pelo homem e pelo qual a mulher será responsabilizada. O homem nunca age dentro do tango, ele sempre reage, é uma vítima passiva das ações da mulher.

Observaremos a seguir os outros vieses menos suaves e mais cruéis das “reações” masculinas em face das “ações” femininas dentro do tango no que diz respeito ao tema do fracasso amoroso no tango-canção. Observaremos a derrocada da figura masculina, a consequência física e moral, no homem, do abandono desta mulher fatal, o que ele se torna por culpa da mulher; em seguida, analisaremos o desmoronamento da imagem feminina, a decadência física e moral que esta mulher sofrerá como consequência por ter abandonado o tanguero, algo como (eu sofro, ela sofre); observaremos o tema do ciúme, da perda e do abandono; a autodestruição masculina (álcool/suicídio); até chegarmos ao sangue, a morte de fato e a destruição da mulher, a punição máxima que ela recebe por solapar o sistema patriarcal. É verdade que nem de cadáveres é feito o tango, como podemos observar, mas, certamente, ele possui um pacto profundo com a tragédia em suas muitas formas.

3.4. *RENCOR, MI VIEJO RENCOR* – O SENTIMENTO MELANCÓLICO

Desde o início da história humana, o homem sempre foi assombrado pela figura da mulher, inclusive para reconstituir um imaginário. A própria literatura pode ser um bom exemplo da onipresença do elemento feminino em toda a potência máxima e a criação do mito da *mulher fatal* baseia-se em estereótipos que enraizaram a mulher no imaginário popular, dando-lhe corpo e forma dentro do espaço literário. Este feminino fatal encontra-se em toda a literatura, principalmente na literatura de fins do século XIX, na qual a mulher é colocada como símbolo da alteridade absoluta, inspirando por suas formas, sendo apresentada como uma realidade exótica. A *mulher fatal* é, pois, um produto da reflexão e do medo masculinos, transformando-se na fantasia do homem. Essa *femme fatale* adquire uma universalidade e uma realidade que alimentam outros modelos.

O tema da *mulher fatal* é um clichê e um fetiche dentro da literatura francesa do século XIX e sendo a Argentina um produto cultural dominado pela educação francesa, o próprio tango tendo ganhado ares afrancesados após ser aceito em Paris, nada mais natural do que a invasão desta mulher no mundo do tango como uma espécie de avatar daquele mito literário francês que, ao longo do tempo, sofreu mudanças, transformações e renovações. É evidente que, por trás deste tipo, há uma história muito antiga sobre a qual perguntar-se a respeito da identidade, característica ou mesmo a história deste mito e este é, sem sombra de dúvida, investigar sobre o adjetivo *fatal* colocado ao lado da mulher. Entretanto, não é nosso objetivo analisarmos aqui o mito propriamente dito da *mulher fatal* dentro do tango, mas analisarmos o sentimento trágico do cancionista do tango que encontra-se irremediavelmente ligado ao elemento feminino, sempre fonte de sofrimento.

Vale salientar, contudo, que a palavra fatal traz o peso de um destino irrevogável, o que a uniria ainda mais ao que os gregos entendiam por trágico ou tragédia e que este termo, *mulher fatal*, ou *femme fatale* faz emergir arquétipos como Carmen, Lilith, Dalila, etc. Beatrice Grandorgy (2013, p.13) assim define a *mulher fatal*:

Une femme ou un personnage usuellement féminin, dont le comportement conscient ou inconscient vise à amener l'homme à sa déchéance ou à sa perte ou à le placer dans une situation humiliante. [...] [Elle] use habituellement de séduction, et [...] tend à user d'agressivité.

As mulheres fatais encontram-se sob a mesma caracterização do feminino e são interpretadas como um símbolo viril, que seduz os homens por seus atributos físicos e morais, uma vez que o seu caráter também é estereotipado e padronizando dentro do que o imaginário masculino acredita ser e fazer esta mulher. A mulher é considerada, como salienta, Heyraud (2016, p.3) “pure, innocente, terrificante et fatale”. Este destino irrevogável da *mulher fatal* é

trazer a infelicidade, a ruína, a perda para o homem que atravessa o seu caminho. É igualmente óbvio que esta figura da *femme fatale* é exagerada por um discurso misógino do imaginário masculino que teme em enfrentar a figura feminina. Quando confrontado com a mulher, o homem experimenta o sentimento amoroso e este o enfraquece e torna-se, então, uma criatura frágil e desamparada diante da mulher.

No mundo do tango, este sofrimento causado pela figura da *mulher fatal* está ligado à ruína física e moral do cancionista e pode se expressar, do ponto de vista do homem, de duas formas: o que este homem se torna após ser abandonado e arruinado por esta mulher e a queixa masculina diante de seu estado que, para ele, fora imerecido. Esses dois aspectos constituem o que Freud (1992) pontuou como sendo o sentimento da melancolia e talvez este tema do tango seja o que melhor traduza a melancolia do ponto de vista freudiano. O homem lamenta-se e lastima-se por acreditar que seu sofrimento é injusto, atirando sobre a mulher a responsabilidade por seu deplorável estado de ruína física e mental. A mulher, que é má, cujo destino é arruinar a vida ao homem, ela é a grande culpada da indevida decadência masculina.

O sentimento de melancolia está arraigado ao trágico existencial dentro do tango e começa pela própria nostalgia do cancionista, como analisada no ponto anterior, que continua preso ao passado, totalmente incapaz de esquecê-lo, embora queira. É contraditório este sentimento no tango, pois a impressão que nos passa é que o tanguero não faz qualquer esforço por livrar-se das lembranças da mulher perdida, mas encontra na queixa e na própria derrocada física e moral alento para a presente situação de decadência e também esta questão é específica do sentimento melancólico. Através da queixa contra a mulher, o cancionista demonstra claramente o sentimento pelo objeto perdido e, ao mesmo tempo, a não superação deste luto, que remorde e é regurgitado em forma de profunda rancor e ódio por este mesmo objeto.

Julia Kristeva (1997), no livro *Sol Negro*, define a melancolia como sendo um precipício de tristeza e dor, uma angústia inenarrável que acomete o indivíduo, arrastando-o ao tédio existencial, à letargia, ao mutismo: “¿De dónde viene ese sol negro? ¿De cuál galaxia insensata sus rayos invisibles y pesados me clavan al suelo, a la cama, al mutismo, a la renuncia?” (1992, p.9). A perda de um cargo profissional, a morte de um ser querido, o fim de um relacionamento, a perda de um amor, seja lá qual for a ferida sentimental que acomete o sujeito, essa pena ou esse *luto* reflete-se exteriormente e afeta as relações do indivíduo com o próximo e constituem, geralmente, o gatilho do *desespero humano*.

A desaparecimento deste objeto indispensável à sobrevivência equilibrada do *Ego* permanece privando o sujeito da parte mais importante de si mesmo, passando a experienciar

essa perda como uma ferida aberta, uma privação que culmina com a descoberta de que esta dor indizível é apenas procrastinação do ódio e do desejo de vingança que alimenta por aquele/aquela que o traiu, abandonou, morreu. Essa melancolia especificamente ligada à perda de um ser, ao abandono e à traição, encontra-se muito bem exemplificada nas letras dos tangos argentinos, nosso *corpus* de análise.

Como já anteriormente salientado, em meados da década de 1920, principalmente após a composição de *Mi noche triste*, letra de Pascual Contursi por sobre a melodia de Samuel Castriota e cantado por Carlos Gardel em 1917, o tango se modificou em uma tentativa de ganhar um melhor status e deixar a má-fama que o acompanhava para trás. A vulgaridade praticamente desaparece, palavras lunfardas são menos usadas, embora o *lunfardo* ainda esteja presente nos tangos como uma marca indelével deste ritmo. Surge uma poética melodiosa, rítmica, carregada de melancolia e tragicidade.

A voz masculina canta agora as desditas de um amor que o abandonou, que o traiu, que foi embora e o deixou solitário, de uma vida fracassada, vazia e trágica, de um sentimento de absurdidade e desesperação. Aparecem nas narrativas as principais características do sentimento de tragicidade, tais como a melancolia, a nostalgia, reflexões sobre o tempo e a velhice, o sentimento de esvaziamento da vida, tédio existencial, autoquíria. A tristeza passa a caminhar junto com o tanguero, é seu principal traço, o que fez Discépolo definir o tango como um pensamento triste que se pode dançar. Uma verdadeira estética do trágico, da dor e do sofrimento.

De acordo com a teoria da melancolia clássica, pautada por Freud (1992), analisaremos como a estética do luto não superado é construída dentro das narrativas de tango, demonstrando como este conteúdo, pautado por uma melancolia virulenta e trágica, na qual o *ethos* tanguero não encontra a saída a não ser na morte, sua ou do objeto destinatário de sua agressividade: a mulher, torna-se lugar comum dentro do tango-canção, não somente das duas décadas por nós analisadas, mas posteriormente também.

Uma das situações mais comum na qual encontramos este sofrimento injusto por parte do homem, dentro do tango, diz respeito ao homem entregar tudo à mulher (geralmente este tudo não é somente sentimento, mas tudo de material que ele tiver) para satisfazer os desejos desta ingrata que, ao finalmente vê-lo já sem dotes atrativos, o abandona e o deixa sem absolutamente nada. Em muitos tangos esta imagem aparece na pele de um cancionero que, abandonado pela mulher que se fora após tirar tudo dele, deixa-o esfarrapado, tendo apenas uma garrafa de bebida por companhia. Em *Sentimiento gaucho* podemos verificar esta cena:

En un viejo almacén del Paseo Colón

donde van los que tienen perdida la fe,
 todo sucio, harapiento, una tarde encontré
 a un borracho sentado en oscuro rincón.

Temos um narrador que não é o protagonista roto e derrotado, mas que o encontra de maneira abjeta, embriagado, purgando a dor de cotovelo e por quem o narrador se compadece, mesmo desconhecendo a criatura, ao adivinhar uma dor atroz em sua alma, uma dor masculina que só outro homem poderia sentir, que o faz aproximar-se do sujeito e para quem o mendigo amante contará sua triste história de homem traído, angústia apenas co-sentida com outro varão. Temos, pois, duas vozes masculinas que, desde a primeira estrofe, já justifica o sofrimento do homem e acusa a figura feminina. E o protagonista narra ao companheiro recém-chegado seu infortúnio:

Sabe que es condición de varón el sufrir...
 La mujer que yo quería con todo mi corazón
 se me ha ido con un hombre que la supo seducir
 y, aunque al irse mi alegría tras de ella se llevó,
 no quisiera verla nunca... Que en la vida sea feliz
 con el hombre que la tiene pa' su bien... o qué sé yo.
 Porque todo aquel amor que por ella yo sentí
 lo cortó de un solo tajo con el filo'e su traición...

Ao afirmar que a condição do homem é o sofrimento, o protagonista coloca como também sendo o destino irrevogável do homem o padecer nas mãos da *mulher fatal*, cuja sina, por sua vez, é arruinar o homem. Como salientou Fernandes (2000), no tango, homem e mulher se merecem. No Melodrama, categoria trágica na qual colocamos o tango, temos dois lados antagônicos: o opressor e a vítima, o mal e o bem. Os maus querem satisfazer seus próprios desejos, são egoístas; os bons colocam os interesses do outro por sobre os seus próprios. No que diz respeito aos dois dinamis esperados do Melodrama, quando questões de injustiça estão em jogo, dá-se o final feliz e emerge a mensagem moralizante. No caso da realização amorosa, sucede o contrário e o infortúnio é sempre esperado ao final.

Trazendo para a dimensão do tango, homem e mulher são rivais, nunca parceiros. A mulher não é a companheira do tanguero, mas a sua inimiga. O tango enquanto baile diz respeito a um embate entre a mulher, malvada, arrastada por sentimentos baixos tais como a ambição e a luxúria, e o homem, o bem, que tudo oferece a ela, a tudo renega, de tudo abre mão por esta mulher. A realização amorosa não é encetada e o espetáculo termina quase sempre em sangue. A felicidade no Melodrama e no tango nunca está reservada para o apaixonado e o comum, segundo Huppés (1998), é que a personagem do bem encontre sucessivas decepções, percalços, desventuras, até que por fim sobrevenha o desespero e a morte.

Prosseguindo na análise da letra, a personagem acima citada narra para os ouvidos atentos e lacrimosos do interlocutor, outro homem, que o escuta penalizado e, certamente, tecendo impropérios à mulher que se fora e abandonara tão injustamente aquele ser. Aqui verifica-se a mescla de tudo que já foi analisado: a queixa por ter sido injustamente abandonado, o rancor pelo abandono, a incapacidade de esquecer a mulher e o que ela fez e, inclusive, a humilhação de se atirar aos pés da ingrata, ao afirmar que a perdoaria se, por acaso, um dia quisesse voltar para ele. De acordo com Huppés (1998), essa característica da idealização da pessoa amada dá-se no gênero melodramático pela convicção que o amante possui de que a pessoa amada é a única que poderia trazer-lhe a felicidade, a completude e, até o último alento da existência do indivíduo, ele esforça-se por investir na aproximação:

Pero inútil... No puedo, aunque quiera, olvidar
el recuerdo de la que fue mi único amor.
Para ella ha de ser como el trébol de olor
que perfuma al que la vida le va a arrancar.
Y, si acaso algún día quisiera volver
a mi lado otra vez, yo la he de perdonar.
Si por celos a un hombre se puede matar
se perdona cuando habla muy fuerte el querer
a cualquiera mujer.

Como bem salienta o eu-lírico, ele não é capaz de superar a perda, de esquecer essa mulher, permanece atado a ela e essa angústia que transparece em todas as letras do tango diz respeito a um sentimento de esvaziamento do indivíduo diante de algo que ele não sabe explicar. Algo é perdido, mas não há a possibilidade de que o sujeito atente para o que de fato perdeu. Aproximamo-nos do conceito de angústia do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard. Nascido e morto ainda na primeira metade do século XIX, Kierkegaard é considerado o pai do Existencialismo, corrente filosófica que viria a se desenvolver na primeira metade do século XX. Kierkegaard foi o primeiro a colocar o problema da angústia existencial do ponto de visto do indivíduo, sendo o primeiro a afirmar que a condição humana é liberdade e que esta liberdade é angústia. Para Kierkegaard, a angústia é um estado afetivo, algo que não é *nada*, o sujeito angustia-se de *nada*, pois a angústia não se refere a *nada* determinado e sim a possibilidade de poder. A angústia seria, portanto, o lugar psíquico no qual irrompe o espírito:

En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia_ que es al mismo tiempo angustia. Soñando proyecta el espíritu de antemano su propia realidad; pero esta realidad es nada; y la inocencia ve continuamente delante de sí esta nada. (KIERKEGAARD, 1982, p.59)

Portanto, a angústia, do ponto de vista kierkegaardiano, não está relacionada a um objeto determinado, sendo apenas a realidade da liberdade como possibilidade antes mesmo desta possibilidade. A relação da angústia com o seu objeto é um *nada*. Neste sentido, Kierkegaard acerca-se de outro pensador do final do século XIX, início do século XX, mais próximo temporalmente de nossa época: Sigmund Freud. Freud (1992) também pensou a melancolia, porém comparando-a com outro afeto: o luto. Para Freud (1992), a melancolia substitui a posse do objeto de desejo por uma identificação com ele e este luto não superado sobre o qual dissertou Freud, será a base teórica para entendermos o sentimento de melancolia nas letras dos tangos.

De acordo com Freud (1992), em *Luto y Melancolía*, o quadro característico de ambos os afetos, luto e melancolia, participa de uma mesma conjuntura, coincidindo as influências existenciais que os ocasionam. O luto seria a reação normal diante da perda de uma pessoa amada ou de qualquer outro objeto que faça as vezes de. Não é considerado um estado patológico, pois com o passar do tempo há a superação. A melancolia, por outro lado, não perfaz o mesmo caminho do luto, pois este, mostrando entretanto os mesmos sinais da melancolia, não possui, porém, a perturbação do sentimento de si. Freud (1992, p.242) define a melancolia como sendo uma singularização

[...] en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de si que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.

Essa situação de desinteresse, por parte do melancólico, em relação ao mundo que o cerca e tudo que o compõe, essa apatia por si mesmo e a perda das capacidades de afetos vários, podem ser percebidas nos tangos sobre a queixa masculina e a derrocada da figura do cancionero. Em *Se llama mujer*, temos novamente um narrador que descreve uma imagem masculina decrépita, com a barba por fazer, empobrecido, com rugas de sofrimento físico e moral, abatido pela fome e pela bebida, e que todos os dias passa por sua rua sem falar com ninguém:

Pasa por mi barrio, un hombre barbudo
marcando la pena de su soledad
y por las facciones de su rostro rudo
se observan los rasgos de temprana edad.
Se hacen comentarios en favor de su alma,
dicen que fue bueno, generoso y fiel.
Presenta apariencias, de llevar con calma
una vida brava, misteriosa y cruel.

Vale salientar o detalhe pequeno, porém bastante pertinente, de que as pessoas se

compadeciam do cancionista, ao vê-lo como homem “bueno, generoso y fiel” e que, provavelmente, sofreu duras penas nas mãos da ingrata e cruel *femme fatale*. O protagonista agoniza a olhos vistos na dor do luto não superado pela perda do objeto de desejo, deixando-se abater física e moralmente, abrindo mão de todos os laços que possibilitam as amarras a uma vida social. Em *Noche de Reyes* temos esta mesma descrição da figura masculina, sempre colocado como o bom e o justo. Enquanto à mulher é dado o papel de culpada pela decadência do tanguero:

La quise como nadie
 Tal vez la haya querido
 Y la adoraba tanto
 Que hasta celos sentí.
 Por ella me hice
 Bueno, honrado y buen marido
 Y en nombre del trabajo
 Mi vida convertí.

Em outras palavras, o homem é sempre bom para esta mulher, salientando que é o próprio homem quem assim se descreve, assim como também é pela mão do homem que a mulher é vista. Nunca é dado à ela o poder da voz, da fala, a mulher é tão somente um objeto passivo, uma personagem da tragédia existencial masculina, e que assim o é por culpa dela mesma. Todos os homens, que compactuam com as regras do sistema patriarcal, sabem e reconhecem que, pela imagem decadente e entristecida deste cancionista do tango, que erra pelos bairros, sujo e miserável, afundado na tristeza e na amargura, ali vai mais uma pobre vítima das garras desta *mulher fatal*, como José Rial e Guillermo Barbieri ainda afirmam:

Hombre misterioso
 que pasas de largo,
 nunca tus tristezas
 nos querés contar;
 a pesar de todo,
 yo sé, sin embargo,
 la melancolía
 que te tiene mal.

O narrador, amargando as condolências pelos sofrimentos que este pobre homem tem demonstrado passar, narra pontualmente a causa de sua tão clara degradação, apresentando o retrato do estereótipo da mulher *fatal*, pois o imaginário masculino evoca as características clichês desse arquétipo, e joga sobre esta a culpa pelo estado do tanguero. No trecho da música, o narrador conta sobre o lar desfeito pelo abandono deste homem por esta mulher, brincando, inclusive, com as cores branca e preta, ou seja, tudo era claro enquanto estava em seu leito esta mulher em contraste com a obscuridade de sua vida presente sem a presença dela, a fim de marcar felicidade e tragédia: o branco ligado ao alegre e o preto ao triste. Não deixa de ser, entretanto, uma demarcação preconceituosa:

Mirando la ruina de tu hogar deshecho
 ves la vida clara y pensás mejor,
 el "Pebete Blanco" que adornó tu lecho
 y la "Nube Negra" que eclipsó tu sol.
 Bendita la calma, que con gran acierto,
 infunde en tu férrea voluntad,
 y en el duro trance de tu mal momento,
 es la compañera de tu soledad.

E para finalizar seu discurso, como não poderia deixar de ser, o narrador arremata atirando ao público a imagem da *mulher fatal*, cujos atributos icônicos estão a serviço da imaginação masculina e é esta representação subjetiva que aparece como discurso do cancioneiro que a concebe que apresenta a mulher em sua dimensão de *fatal* e sua sexualidade. Não é por culpa própria que o homem deixa-se arrastar à mais profunda ruína do ser, parece dizer “eu não seria assim senão fosse culpa dela, olha o que ela me fez, percebam o que me força a fazer, se não fosse por ela, não estaria dessa forma”:

Vaga por las calles
 Misteriosamente,
 nadie su desdicha
 logrará saber,
 carece de amigos,
 vive pobremente;
 su pena más honda
 se llama... ¡mujer!

A mulher esfumaça-se sob a aparência, como salienta Bataille (1987), não é a estética propriamente dita da mulher o que causa o transtorno, mas sim esta estética quando carregada de um simbolismo; de acordo com Maingueneau (2007), o corpo da *mulher fatal* possui uma mitologia estética. No Ocidente, a *femme fatale* conquista seu estereótipo primordial durante a *Belle Époque*, pois como já antes citado aqui, a *mulher fatal* da modernidade será a mulher urbana que fuma, bebe, dança, escolhe seus parceiros e é livre para abandoná-los. Essas mulheres estão sempre ligadas à sedução e à sensualidade e, geralmente, como passa dentro do tango, são assimiladas às prostitutas. A *mulher fatal* é, por isso, uma mulher perversa e consciente de seus encantos. É Lilith, Eva, Salomé, entre tantos outros arquétipos deste mito criado pela mais imaginativa mente masculina.

Segundo Camille Paglia (1992), em *Personas Sexuais*, o mito da *femme fatale* surge como uma resistência contra a própria natureza, a qual a mulher sempre esteve unida. Enquanto o homem é posto no espaço urânico, para cima, ao alto, no céu, a mulher desce para a terra, o inferno, o ctônico, o próprio poder *daimônico* ou dionisíaco e termina tornando-se a falsa impressão que o homem, representante e criador da civilização, possui da natureza em si: maléfica, poderosa, aterradora. A mulher é este poder que verga o homem, no mundo do

tango, e do qual ele não consegue escapar, fica aprisionado a ela.

A tragédia, gênero ocidental, seria a própria insurgência da vontade apolínia contra a natureza dionisíaca, segundo Paglia (1992), que traz os dois conceitos nietzschianos para a sua teoria dos papéis sociais femininos, e a inevitável queda do homem como um componente humano universal. A destruição do protagonista trágico, de acordo com a pensadora, diz respeito ao próprio sacrifício de animais na Grécia Antiga; vale ressaltar, mais uma vez, que a tragédia surge nos ditirambos dionisíacos. A submissão à uma variada realidade ctônica, mundo no qual a mulher é o centro, não conduziria à tristeza, segundo Paglia (1992), mas à uma comicidade, a um obsceno teatro humorístico; como Borges (2016) salienta, o tango, a *comédie humaine* de Buenos Aires, pois a existência não seria trágica, mas cômica uma vez que a natureza, feminina, está sempre atraíndo as mais moralistas e pomposas ideias da civilização, masculina.

Esse puxar *o tapete* sob os nossos pés, mais precisamente dos pés masculinos, no que diz respeito ao tango, mostra-se na questão do abandono inesperado do homem pela mulher e a incapacidade deste em emergir novamente para cima, para fora do útero, uma vez que trata-se do arquétipo da mãe. A tragédia é um protótipo masculino de ascensão e ruína. Manuel Romero e Francisco Canaro, em *Las vueltas de la vida*, oferece uma situação trágica dentro deste viés do homem vítima da mulher. Na letra em questão, narrada em primeira pessoa, um mendigo, o protagonista da história, sob uma chuva torrencial que o empapava, parado na calçada, vê uma limusine passar por si da qual salta uma figura feminina a oferecer dinheiro ao mendicante. Entretanto, o homem estropiado reconhece na mulher a ingrata que o abandonara e que, enquanto estendia o dinheiro, olhava-o com total indiferença por não reconhecê-lo. É uma apologia absurda à derrocada masculina e ao triunfo injusto e cruel do estereótipo da *femme fatale*:

Parao en la vereda,
bajo la lluvia que me empapaba,
la vi pasar.
El auto limousine,
como un estuche, de mí la aislaba
con su cristal.
Frenó, me dio dos mangos
y en la mirada de indiferencia
que echó al seguir,
noté que para ella
yo era un mendigo sin importancia...
y me reí.

A mulher trágica, de acordo com Paglia (1992) é bem menos moralista que o homem porque as suas ações encontram-se sob uma neblina ctônica, um conduto da irracionalidade

trazendo em si a intrusão das forças bárbaras que o sistema patriarcal deixara fora. Toda sociedade patriarcal tende ao sentimento melancólico justamente por tentar enterrar as forças vitais, naturais, que são uma condição do próprio indivíduo enquanto animal. No tango em questão, o quadro melancólico completa-se quando o protagonista começa a recordar o passado (ao qual segue preso) no qual era *bacán*⁴⁵, mas que a *timba*⁴⁶, que é “más perro que toda mujer”, fê-lo perder até os últimos centavos e, sem dinheiro, arruinado, fora abandonado por aquela que, agora, lhe estendia esmolas sem sequer acordar de sua pessoa que tanto havia dado à ingrata, vestindo-a de joias e sedas e que, injusta e cruelmente, fora posto de lado ao ficar pobre. Em outras palavras: deu-lhe tudo, ficou sem nada e foi abandonado:

¡Gran perra! ¡Las vueltas que tiene la vida!
 Ayer yo era rico, su amor disfruté,
 de sedas y encajes la tuve vestida,
 y alhajas y coches sin par le compré.
 La timba más tarde me tuvo apurado,
 el juego es más perro que toda mujer.
 Sin plata muy pronto me vi abandonado
 y hoy mango de a un peso si quiero comer.

Detalhe para o singelo nome pelo qual trata a mulher: *perra* e ainda diz que o jogo é mais cachorro que qualquer mulher. E o *gran finale*, após ter tratado a mulher por *cachorra*, chama-a, agora, de *fajuta*, descrevendo a derrocada da figura masculina, o desamparo do homem diante desta mulher onipotente que o esmaga e que trata-se de uma prostituta, pois o próprio narrador diz ter sido dela um grande *mishé*⁴⁷. Rasgou o dinheiro que ela lhe deu e, esfomeado, assobiando um tango, colocou-se a caminho do *cotorro*⁴⁸ empobrecido.

¡Qué cambio! Yo he sido un bacán afinado
 y hoy pasa a mi lado,
 casi sin mirar,
 y me tira limosna al pasar.
 Parao en la vereda,
 bajo la lluvia que me empapaba,
 hoy recordé
 los besos tan sinceros
 que ella me daba cuando yo era
 un gran mishé.
 ¡Mujer, pa' ser falluta!
 dije, amargado, y sus billetes despedacé.
 Después, silbando un tango,
 galgueando de hambre,
 pa' mi cotorro me encaminé.

A distinção efetuada por Freud (1992) entre luto e melancolia consiste em que,

⁴⁵ Homem endinheirado ou que parece sê-lo.

⁴⁶ Jogo.

⁴⁷ Cafetão. Derivado de *mishiadura*, que é exercer o papel de cafetão.

⁴⁸ Quarto de cortiço, pobre e miserável.

analisando a realidade, encontramos a ausência do objeto amado e, a partir disso, a não introjeção libidinal⁴⁹ nos enlaces ligados a este objeto. Freud (1992) compreendeu que o sujeito não consegue abandonar facilmente uma posição libidinal, nem mesmo quando um substituto se anuncia. A diferença consiste exatamente neste ponto, pois enquanto no sentimento afetivo do luto há a superação deste objeto perdido, na melancolia o indivíduo tende a identificar-se com o mesmo, produzindo um estranhamento em relação à realidade que retém este objeto através de uma obsessão de desejo.

Em *Desdén*, Carlos Gardel e Mario Battistella traz uma outra situação, na qual a impiedade da mulher será julgada não pelos homens, mas pelo próprio Deus; será diante do tribunal divino que esta *mulher fatal*, injusta, cruel e mundana irá receber o que merece por tudo que fizera com o homem, o pobre homem que fora capaz de arruinar a própria vida para vê-la feliz e terminou abandonado de forma vil por aquela que não soube apreciar seu amor. Será à Deus a quem ela terá de responder, pois sua ação foi tão desprezível que a lei dos homens não é suficiente para puni-la. Fica evidente aqui o sistema patriarcal judaico-cristão e todas as suas leis pouco amantes e misóginas.

O protagonista narra tudo que foi “obrigado” a fazer para comprazer esta mulher e todo o seu sacrifício foi pago com ingratidão e abandono. Amou-a mais que ao próprio Deus, roubou para dar-lhe tudo que desejava, matou para defender o amor que lhe tinha, e tudo para quê? Para ver-se abandonado de forma tão cruel! Deus irá castigá-la por tão sórdida ação e o homem, que apenas reagiu à sua beleza fatal, aos seus atributos letais e nefastos, este será perdoado quando o Altíssimo compreenda que fora aquela que o fez agir dessa forma, do contrário, jamais teria se perdido:

El día que comparezca
ante el tribunal de Dios,
a dar cuenta de mi vida,
que me complicaste vos;
el día que francamente
a su ley, de mala fe,
al hacer de vos un culto,
¡al amarte más que a él!
¡que robé por tu cariño!
¡que maté ciego de amor!
Puede ser que el Dios piadoso
la verdad clara y culpable
que a Dios no puede escapar
y le diga que he faltado
yo tenga que declarar,
quiera darme su perdón.

⁴⁹ Energia sexual, postulada por Freud como “desejante”; substrato do investimento somático ou sublimado em objetos. O desejo pode ser entendido como investimento de libido. Quantidade de energia deslocada.

A *mulher fatal*, um produto da civilização ocidental e, mais especificamente, da sociedade judaico-cristã, faz parte de um processo contínuo de caracterização. O protagonista do tango supracitado, não satisfeito de atirar à face da mulher tudo que ele teve que fazer para reagir às ações ignóbeis por parte dela, característica forte do melancólico, lembrando que o homem nunca age, sempre reage, ainda arremata a tragédia ao responsabilizar a mulher pelo homicídio cometido por ele que, supostamente, teria matado o rival e que, como o próprio cancionero afirma, não por falha de caráter própria, mas fora ela quem pusera em sua mão o fatídico punhal e arruinou de vez a sua vida ao enviá-lo para a prisão. Não! Esta mulher jamais poderá ter perdão!

Pero el día de tu "juicio"
 yo no sé qué le dirás,
 cuando sepas que has pecado
 por capricho y vanidad;
 cuando sientas la mirada
 penetrante del Señor
 ¡que te llegará hasta el alma
 como un rayo escrutador!
 Y te acuse tu conciencia
 al mostrarte aquel puñal
 que vos misma, tan cobarde,
 le entregaste a mi rival;
 que no contenta con eso,
 ¡me mandaste a la prisión!
 por más que vos te arrepientas,
 ¡no podrás tener perdón!

A melancolia, portanto, é uma reação diante da perda de um objeto amado, assim como o luto, porém também pode ser uma reação relativamente a um objeto de natureza mais ideal, em outras palavras, o objeto não morreu de fato, mas morreu como objeto de amor. No que diz respeito ao nosso *corpus*, o tango argentino, encontramos esta faceta na posição do *ethos* tanguero, o cancionero que, traído e abandonado, perde o objeto libidinal, a mulher. O elemento feminino no tango não “morre” objetivamente para o homem, mas “morre” idealmente. É o ideal de amor que o *ethos* nutria pela figura da mulher que é assassinado por ações que partem dela, visto da perspectiva masculina.

Essa decadência masculina expressa-se também através da queixa do homem pelo injusto de sua situação. A voz masculina procura mostrar à mulher que ele, imerecidamente, está sofrendo e arruinado. Este lamento demonstra com maior clareza a submissão do homem perante a mulher e o desamparo diante da *femme fatale*. Em *Yo no merezco este castigo*, o protagonista humilha-se ante a mulher ao dizer que não merece tanto desdém diante do amor que oferta e pergunta-se para quê seguir com este martírio de um amor irracional ao apenas conseguir arrancar dela gargalhadas por beijar o chão que ela pisa:

Yo no merezco este castigo
de verme muerto mientras vivo...
Querer tan solo estar contigo
y sólo hallar tu desamor...
Arrodillarme ante tu boca
pedir perdón, con pasión loca...
Besar la mano que me azota,
y darle en cambio el corazón.

Muitas vezes o protagonista incorre em verdadeira chantagem emocional com a mulher e os versos terminam ganhando uma nota de melodrama e até mesmo falta de amor-próprio. Como diz Paglia (1992), a tragédia é um canal de teste e purificação masculinas e o elemento feminino transforma-se no problema que o gênero deseja corrigir, perfazendo um jogo masculino que ele mesmo inventou a fim de arrancar a vitória das mãos da derrota. O mesmo pensamento que Maingueneau (2006) traduz quando diz que, a *mulher fatal*, ao solapar o sistema do patriarcado, precisa ser punida a fim do homem conseguir emergir e salvar a honra. Na música acima citada, o protagonista finaliza a canção dizendo que esforça-se por perdoá-la a cada vez que ela se desfaz de seus sonhos e que daria a vida por uma mentira, uma única mentira, a de que ela o ama, e que, mesmo sendo mentira, faria feliz ao seu coração. Como diz Florbela Espanca (1996):

Mas finjo-me enganada, meu encanto,
Que um engano feliz vale bem mais
Que um desengano que nos custa tanto!

O poder devorador da sexualidade feminina arrasta o homem para a prisão que é os braços da *mulher fatal*. Ela torna-se irresistível e, por isso mesmo, perigosa, uma vez que o homem não consegue escapar de seu feitiço e cai sob a perfídia feminina que termina por levá-lo à bancarrota. É a civilização que sucumbe à natureza, o edifício apolíneo construído sob alicerces dionisíacos que se reduzem a pó. Mas, no tango, o homem nunca é o culpado, é ela quem, com seu caráter falho e diabólico, provoca o homem, frágil e desamparado frente a tamanho poder e o aniquila. Em *¡En un beso...la vida!*, temos ideia semelhante de uma figura masculina seduzida e injustiçada:

Besándome en la boca me dijiste,
sólo la muerte podrá dejarnos.
Y fue tan hondo el beso que me diste,
que a tu cariño me encadenó.
Qué culpa tengo si hoy otros amores,
me arrancan de tus labios, los traidores.
¿Qué culpa tengo yo de amarte tanto
si fue tu boca quien me encendió?

O eu-lírico explicita totalmente a questão da não ação masculina diante da mulher: pergunta-se e também à ela “qué culpa tengo”... Esse lugar inóspito da tragédia para com a

mulher, deve-se, como salienta Paglia (1992), à própria inospitabilidade da natureza para com o homem e a identificação da mulher com a natureza é universal desde a pré-história, na natureza não há liberdades ou livres-arbítrios. Em *Frente al mar*, Rodolfo Taboada oferece mais uma vez esta vertente de um cancionero que encontra-se aturdido diante do abandono, supostamente sem explicações, da mulher. Não consegue entender o motivo da partida e roga à mulher que ao menos responda por que está a castigá-lo assim:

yo te ruego que, al menos,
me digas por qué me castigas...
yo pregunto si acaso el delito fue dar,
siempre dar, sin pedir más que amar...

Ya no sé, qué pasó,
yo no sé por qué fue
que la luz del amor se apagó...
Sólo sé que te vas
y que el viento, en tu nombre,
parece gritar: ¡Nunca más!

Pode-se perceber que o homem jamais é capaz de entender, compreender, saber ou reconhecer os motivos que poderiam levar uma mulher, prostituta ou não, a deixá-lo. Para o cancionero, a razão de presentear esta mulher com objetos materiais ou mesmo dinheiro é causa suficiente para que esta mulher se jogasse aos seus pés, fosse-lhe grata eternamente e o servisse. É próprio da sociedade patriarcal o pensar desta forma, uma vez que sempre fora do homem a responsabilidade do sustento e, da mulher, reconhecer o esforço masculino, ainda que muitas vezes, ao menos no que diz respeito ao tango, este sustento masculino se dê justamente através da exploração da mulher.

Em *Qué será yo* traz um protagonista que, mais uma vez, lamenta a perda da mulher e roga-lhe, de maneira piegas, sua piedade. Interroga-se sobre o que será de sua vida agora que ela já não está. É um tango bastante característico dentro deste viés de queixa masculina por não merecer o abandono da mulher:

¿Quién te guio?
Qué palabra escuchaste
Para irte de mí
Ni tu adiós oí.
[...]
Qué será yo
Cuando mis manos frías
No sientan la tibieza de tu piel,
Mi corazón sangrará,
Mi corazón morirá.
Qué será yo

Sin tu amor.

A melancolia, como caracteriza Freud (1992), é uma perda, entretanto uma perda para a qual o sujeito não consegue atinar para o quê foi perdido. Trazendo para o nosso *corpus*, o cancionero do tango é capaz de atinar para quem perdeu, mas não para o que perdeu em si mesmo através da perda libidinal da mulher. Desse ponto de vista, a melancolia é uma perda subtraída da consciência. A angústia melancólica é algo misterioso porque não é possível observar o que precisamente angustia o indivíduo. Segundo Freud (1992), inclusive, o melancólico demonstra um extraordinário desprezo em seu sentimento egóico. Enquanto no Luto há um esvaziamento do mundo, que tornou-se pobre e sem sentido, na melancolia esse esvaziamento acontece no próprio *eu*, é o próprio sujeito que se vê vazio e sem sentido. Em *Tu burla*, Carlos Marín e Raúl de los Hoyos dão seguimento à vertente da injustiça cometida contra o homem pela *mulher fatal*.

Por qué te burlas siempre de mi amor
Yo no merezco el pago que me das,
Si siempre en tu cariño yo he confiado
Por qué has dejado, ya de quererme.

O abandono da mulher e a perda do objeto libidinal levam à desilusão existencial e a ideia essa de esvaziamento do indivíduo, que não é capaz de racionalizar o que, de fato, perdeu. Apenas sabe que perdeu algo ou alguma coisa. A vida, os valores sociais, morais ou filosóficos, como diz Fernandes (2000), são plasmados por uma desesperança que, muitas vezes, não está ligada à vertente do fracasso amoroso por ser já uma posição comum e típica do cancionero do tango. Em outras palavras, o tanguero não precisa perder a mulher para sentir-se existencialmente vazio e derrotado, pois esta é a postura normal e natural do cancionero. Em *Madreselva* podemos observar esta questão do esvaziamento existencial mediante o fracasso amoroso:

Así aprendí
que hay que fingir
para vivir
decentemente;
que amor y fe
mentiras son
y del dolor
se ríe la gente...
Hoy que la vida
me ha castigado
y me ha enseñado
su credo amargo,
vieja pared,
con emoción
me acerco a vos
y te digo como ayer.

Em *Desencanto*, percebemos este sentimento de descrença total na existência e no ser humano, quase um niilismo tanguero, que afirma que todo este afeto advém de um amor no qual acreditou que o atraíou:

¡Qué desencanto más hondo,
qué desencanto brutal!
¡Qué ganas de hecharse en el suelo
y ponerse a llorar!

Cansao de ver la vida,
que siempre se burla
y hace pedazos
mi canto y mi fe.

La vida es tumba de ensueños
con cruces que, abiertas,
preguntan... ¿pa' qué?

Mas certamente é em *Yira Yira*, de Enrique Discépolo, no qual temos a maior apologia da negação total da existência humana e de tudo que a comporta, sejam valores ou material. Como bem analisa Fernandes (2000), Discépolo renega tudo: a fé, a amizade, o amor, a moral, a solidariedade, a própria morte e exalta, ironicamente, a ambição, a indiferença humana, a crueldade e a hipocrisia. O eu-lírico não acredita em absolutamente coisa alguma. Afirma que a sorte, o acaso, ou a contingência como o quereria Sartre (2012), sempre larga ao homem em meio ao caos existencial, e que este, ao ver-se sem rumo e desesperado, sem fé, sem sequer erva-mate velha com a qual fazer-se um chimarrão, arrastando os sapatos rotos e velhos ao buscar uma esmola para matar a fome, só então conseguirá sentir a indiferença do mundo, que “es sordo y es mudo”. E o quadro prossegue pesado: quando os timbres de todas as casas já estejam quebrados de tanto serem apertados pelo homem que busca um peito fraterno ao qual morrer abraçado, quando este seja deixado esticado depois de ser arruinado e aniquilado, quando compreenda que ao seu lado estão provando a roupa velha que terá de deixar, só então:

Verás que todo el mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le importa...
¡Yira!... ¡Yira!...
Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda,
ni una mano, ni un favor.

Em *La Cumparsita*, letra de Pascual Contursi, cujo subtítulo é *Si Supieras*, temos esta renegação da amizade, da vida e dos valores pelo eu-lírico após ser abandonado pela mulher.

O próprio protagonista pergunta-se, melancólico, se esta mulher que o abandonara seria capaz de voltar e penalizar-se dele ao saber que ele não fora capaz de esquecê-la, que ainda conserva por ela o mesmo amor de antes e reclama com a mulher melancolicamente:

Los amigos ya no vienen
ni siquiera a visitarme,
nadie quiere consolarme
en mi aflicción...
Desde el día que te fuiste
siento angustias en mi pecho,
decí, percanta, ¿qué has hecho
de mi pobre corazón?

E completa a pintura de total desolação e tragicidade quando menciona que, inclusive o cachorro que pertencia ao casal, também fora embora (aqui há uma ambiguidade, porque através da expressão usada pelo protagonista não podemos atinar se o cão morreu ou fugiu de casa), abandonando-o também por sua vez:

Al cotorro abandonado
ya ni el sol de la mañana
asoma por la ventana
como cuando estabas vos,
y aquel perrito compañero,
que por tu ausencia no comía,
al verme solo el otro día
también me dejó...

Como vemos, a mulher possui características que a tornam, no imaginário masculino, um elemento exótico que desafia, pois é colocada pelo discurso masculino como uma alteridade sensual em sua feminilidade. Torna-se uma imagem essencial e arquetípica que pressupõe um outro mundo, como se não pertencesse ao mesmo mundo no qual também estão os homens. A mulher, como salienta Beauvoir (2016), parece orbitar este mundo real dos homens e um outro mundo, uma outra esfera totalmente inacessível para o elemento masculino. E esta imagem da *mulher fatal* é construída através de um discurso imaginário no qual o estereótipo fica claramente perceptível.

De acordo com esta vertente da angústia existencial, Kierkegaard (1982) afirmará que a angústia denuncia um estado do qual se deseja sair e denuncia-se através da própria angústia. A angústia para Kierkegaard (1982), assim como o conceito de melancolia freudiano, define-se por ser um medo pouco explicável. É uma angústia do ponto de vista existencial, temor pela própria liberdade, uma reflexão da liberdade sobre si mesma em sua possibilidade. Por isso mesmo compara a angústia da liberdade a um indivíduo que olha para um precipício; ao olhar para o abismo, o sujeito teme por cair em seu vazio, ao mesmo tempo em que experimenta a sensação de desejo de atirar-se intencionalmente ao mesmo vazio.

Nietzsche (2001, p.89), em *Para além do Bem e do Mal*, resume a ideia kierkegaardiana quando diz no aforismo 149:

Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.

A angústia seria a vertigem, pois aqueles que olham para uma profundidade que abre suas fauces experimentam o atordoamento. E onde estaria essa vertigem? Nos olhos de quem mira ou no abismo? De acordo com Kierkegaard (1982), em ambos, pois a angústia é a vertigem da liberdade e emerge quando a liberdade fixa o olhar no vazio de sua própria possibilidade e dá as mãos à finitude para sustentar-se. Nesta vertigem, a liberdade despenca ao chão. Milan Kundera, em *A insustentável leveza do ser*, menciona os seguintes trechos que fazem eco à filosofia de Kierkegaard:

Aquel que quiere permanentemente «llegar más alto» tiene que contar con que algún día le invadirá el vértigo. ¿Qué es el vértigo? ¿El miedo a la caída? ¿Pero por qué también nos da vértigo en un mirador provisto de una valla segura? El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados. (1985, p.28)

¿Vertiginosamente próximo? ¿Es que la proximidad puede producir vértigo? Puede. Cuando el polo norte se aproxima al polo sur hasta llegar a tocarlo, la tierra desaparece y el hombre se encuentra en un vacío que hace que la cabeza le dé vueltas y se sienta atraído por la caída. (1985, p.107)

Essa angústia como vertigem e derrocada pode ser observada em *Cuesta abajo*, na qual Le Pera e Gardel novamente trazem a voz masculina que chora a situação injusta na qual se encontra, consequência nefasta da presença da mulher em sua vida. Como o título já pressupõe, *cuesta abajo* é uma expressão que significa arruinar-se, falir, ir-se literalmente de encosta abaixo, decair, o narrador diz ter arrastado a vergonha e a dor de ter sido abandonado, tornando-se um pária do destino e, inclusive, assumindo-se frouxo e cego perante a mulher para, no final, ainda admitir que preferiria viver uma mentira ao lado dela do que não tê-la consigo:

Por seguir tras de su huella
yo bebí incansablemente
en mi copa de dolor,
pero nadie comprendía
que, si todo yo lo daba
en cada vuelta dejaba
pedazos de corazón.
Ahora, triste, en la pendiente,
solitario y ya vencido
yo me quiero confesar:
si aquella boca mentía
el amor que me ofrecía,
por aquellos ojos brujos
yo habría dado siempre más.

Sendo o clichê, como salienta Suzanne Lafont (1994), uma expressão pictórica que passa a sensação de déjà vu, porém que ainda causa impressão, o clichê fará referência à cultura de uma determinada época e a um discurso, fazendo parte do mundo literário como unidade textual individual. O clichê possui uma intenção estética levando em si caracteres ideológicos, é o resumo de um sistema ideológico e cultural de uma sociedade e é justamente no clichê que encontraremos a representação dos estereótipos, um “l’ensemble de traits narratifs ou descriptifs induisant de façon implicite une représentation culturelle préexistante” (LAFONT, 1994, p.11). A repetição dessa imagem do feminino como fatal no discurso do tango apela para a noção de clichê e para a representação estereotipada, nutrindo uma reflexão sobre a imagem da mulher no discurso masculino, já que a voz que fala no tango é sempre ou na grande maioria das vezes, masculina.

A melancolia, portanto, se caracterizaria pela perda de um objeto amado mediante a qual há modificação nas relações significantes. Ao invés de ocorrer a superação do objeto libidinal, passa a existir uma identificação sujeito-objeto, hiperativando o par ansiedade-castigo. Segundo Kristeva (1997), é a intolerância à perda de um objeto e a morte do significante que assegure uma saída satisfatória para o processo de luto, que arrasta o indivíduo para que se refugie na inação, fazendo-se de morto ou mesmo morrendo de fato. Uma parte do eu opõe-se à outra, contradizendo-a, criticando-a, tomando-a por objeto da censura moral da consciência e do exame da realidade. De acordo com Freud (1992, p.245), a melancolia

[...] destaca el desagrado moral con el propio yo por encima de otras tachas: quebranto físico, fealdad, debilidad, inferioridad social, rara vez son objeto de esa apreciación que el enfermo hace de sí mismo; sólo el empobrecimiento ocupa un lugar privilegiado entre sus temores o aseveraciones. [...] Si con tenacidad se presta oídos a las querellas que el paciente se dirige, llega un momento en que no es posible sustraerse a la impresión de que las más fuertes de ellas se adecuan muy poco a su propia persona y muchas veces, con levísimas modificaciones, se ajustan a otra persona a quien el enfermo ama, ha amado o amaría.

A melancolia manifesta a dor de perder ao outro tentando fazer prevalecer o *eu*, que foi traído ou abandonado, mas que ainda não foi separado do objeto libidinal que agora nutre este mesmo *eu*, metamorfoseando-se no próprio objeto. De acordo com Kristeva (1997), a melancolia seria justamente a dor de um *eu* primitivo ferido, vazio, incompleto. Este indivíduo não se veria lesionado, mas sim afetado por uma ausência. Seu pesar não oculta a culpabilidade ou a vingança tramada contra o objeto libidinal cujo sentimento é ambivalente. Para Kristeva (1997, p.16), essa tristeza da melancolia é a “expresión más arcaica de una herida narcisista no simbolizable, infalible, tan precoz que no puede atribuírsele a ningún

agente exterior”. Desse ponto de vista, o melancólico está de luto não por um objeto em si, mas por algo que foi perdido com o objeto e ao qual não sabe nomear.

Em *Arrabal Amargo*, de Le Pera e Gardel, temos ainda esta mesma vertente de queixa masculina pelo que se tornou em resultado do contato com a mulher. O amor torna-se, no tango, um sentimento de fraqueza, pois quando apaixonado, o homem é incapaz de fugir ou submeter a mulher. Quando ama a mulher, o homem insere-se no seu mundo, neste mundo exótico e desconhecido sobre o qual não conhece nem consegue sair. Permanece preso até que ela o expulsa, deixando-o desamparado.

A *mulher fatal* solapa o sistema patriarcal, pois é dado ao homem escolher suas parceiras e deixá-las ao seu bel prazer, mas não à mulher. A mulher que exerce a liberdade ou é uma bruxa ou é uma puta. E o que é a puta? É a mulher que, livremente, faz uso de si, do seu corpo, é dona da própria existência e não foi domesticada pelo sistema patriarcal, como a esposa legítima, que é submissa e tenta colocar-se constantemente dentro dos arquétipos criados pelo homem para que ela se espelhe. O protagonista deste amargo *arrabal*, tendo sido abandonado, queixa-se e implora à mulher que, ao menos, não permita que a sociedade saiba que ele fora deixado para trás, isto seria uma desonra, vergonhoso, mas admite que ainda espera que ela volte com “la blanca casita y el lindo rosal”:

No digas a nadie
que ya no me quieres.
Si a mí me preguntan
diré que vendrás.

Como podemos perceber, o eu-lírico do tango demonstra ter sido despojado de um bem supremo inominável, de alguma coisa irrepresentável, é um ser ferido e, ao mesmo tempo, cativo deste afeto. O afeto é a sua *Coisa*. Como afirma Freud (1992), o melancólico é um mártir ao extremo, mostra-se sempre como objeto de uma grande injustiça e isso deve-se a que suas reações são provenientes da revolta. Deu-se a união da libido com uma pessoa específica e, por obra de alguma razão, sobreveio um abalo nesse vínculo sujeito-objeto. O resultado não foi o esperado, o qual seria a transferência da libido deste objeto perdido para um novo; a libido não se deslocou para um outro objeto, mas voltou-se sobre o próprio *eu*. De acordo com Freud (1992, p.246), esse processo serve

[...] para establecer una identificación del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación.

O melancólico não está de luto por um objeto específico, embora assim pareça, mas pela Coisa, algo ao qual não sabe definir. Essa insistência sem presença, essa luz sem representação, aproxima-se do conceito kierkegaardiano de angústia, um angustiar-se por nada. A angústia seria um desmaio no qual desfalece a própria liberdade, é todo o possível egoísmo e nada é mais egoísta do que a manifestação concreta da realidade e a possibilidade de realização. Como diz Kierkegaard (1982, p.81), na angústia “reside la infinitud egoísta” e é justamente na angústia que o nada, objeto da angústia, “se torna más y más un algo”. Sendo assim

La nada de la angustia es, pues, en este caso, un complejo de presentimientos, que se reflejan en sí mismos, acercándose más y más al individuo, aunque considerados esencialmente no significan nada en la angustia: pero bien entendido, no una nada con la que el individuo no tendría nada que ver, sino una nada que se halla en viva relación de reciprocidad con la ignorancia de la inocencia.

Podemos perceber que a ideia de angústia kierkegaardiana, uma angústia egoística, faz eco à noção de melancolia narcisista freudiana. A queixa analisada na estrofe acima contra si mesmo é, na verdade, uma queixa contra o outro e a execução de si mesmo mascara tragicamente o massacre do outro. É precisamente por identificar-se com o outro, amado/odiado, no que Kristeva (1997) denomina de incorporação/introprojeção/projeção, que o eu-lírico instala em si a parte sublimada do objeto libidinal que transforma-se em juiz autoritário e necessário, assim como também sua parte abjeta que o despreza e que o eu-poético melancólico deseja liquidar. Essa ideia de desprezo por si fica evidente do ponto de vista da humilhação masculina diante desta mulher implacável da qual não consegue se desvencilhar. Podemos perceber esta nuance em *Alma en pena*, quando o eu-lírico afirma categoricamente que, vê-la com outro, escutar sua voz falando de amor a outro homem, é a migalha com a qual ele tenta se consolar:

Esa voz que maldecí,
hoy oigo que a otro
promete la gloria,
y cierro los ojos,
y es una limosna
de amor, que recojo
con mi corazón.

Ideia semelhante encontramos também em *Nostalgias*, quando o eu-lírico, demonstrando a total desesperação na qual recaiu após ser abandonado, reconhece a sordidez humilhante da situação na qual se encontra, entretanto recusa-se deixar arrastar pela desonra de fazer saber a mulher seu real estado de desolação existencial e arremata no refrão:

Yo no quiero rebajarme,
ni pedirle, ni llorarle,

ni decirle que no puedo más vivir...
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud.

O que faz possível o triunfo do eu sobre a melancolia, segundo Kristeva (1997) é justamente a capacidade desse eu para identificar-se, não mais com o objeto perdido, mas com outra coisa. Nesse ponto de vista, ainda seguindo com o pensamento de Kristeva (1997), a criação literária propõe um dispositivo que pode vir a ser uma semiologia fiel ao combate do indivíduo com este desmoronamento simbólico, ou *assimbolia*, do sentimento melancólico. Essa cisão do *eu* entre a criticidade a si mesmo e a submissão ao objeto libidinal reporta-se em ódio e domínio sobre o objeto perdido.

Essa derrocada masculina e a queixa recorrente pela injustiça cometida pela mulher, não chega perto, em matéria de crueldade, no que diz respeito à decadência da imagem desta mulher, que pérfida e vária, com outros se vai deixando atrás de si uma voz masculina que sucumbe ao narcisismo ferido e ao rancor que disso emerge. O cancionero do tango mostra-se particularmente desumano e inflexível quando o assunto é a derrocada do elemento feminino, sim, porque esta mulher não poderia terminar bem após a injusta ação de abandonar o homem, tão generoso, amoroso, fiel e companheiro como o próprio homem se vê. Não é nunca a mulher quem diz que ele é, mas ele mesmo afirma isto sobre si. A destruição da imagem feminina é um dos temas mais recorrentes no tango-canção, não somente dos tempos primevos do tango e das décadas de 1920 e 1930, mas inclusive posteriormente, mesmo com algumas mudanças de estilo. O quadro físico e moral desta mulher após o abandono é de degradação, tristeza e, claro, arrependimento.

Esse conflito de ambiguidade do melancólico é exteriorizado mediante censuras contra si mesmo, o sujeito culpa-se pela própria situação, pela perda do objeto, ao mesmo tempo em que a agressividade dirigida a si mesmo é destinada ao outro, o outro é o culpado por seu estado, pelas suas ações, pela sua dor. O sentimento melancólico expressa-se através do desprezo e do desengano através do qual cria-se o vínculo da oposição amor/ódio, concretizando a ambiguidade.

O amor pelo objeto refugia-se na identificação narcisista, o ódio emerge mediante este objeto substituto, insultando-o, denegrindo-o, fazendo-o sofrer e satisfazendo-se sadicamente. Esse processo agressivo da melancolia é a satisfação de tendências sádicas e de ódio que caem sobre um objeto e, por conseguinte, sobre o próprio sujeito. Desse modo, seguindo Freud (1992), o investimento amoroso do melancólico em relação ao objeto possui um duplo destino: por uma parte volta-se para a identificação e, por outra, regressa à etapa sádica mais

próxima deste conflito de ambivalência.

Esse sadismo melancólico é percebido justamente na inclinação do melancólico ao suicídio. Na música supracitada, o eu-lírico não se mata propriamente, porém, ao observar a angústia que sobrevém a uma ameaça à estabilidade do *eu*, percebemos uma descarga de libido narcisista que pode provocar sua autodestruição através da destruição do objeto libidinal. O impulso autodestrutivo do melancólico origina-se a partir do impulso de matar o outro.

Em *Mano a mano*, um dos tangos que tornou-se emblemático na voz de Gardel, temos um protagonista que, afundado na tristeza, primeiramente faz saber à mulher que ela não passou de uma “buena mujer” em sua vida e que, certamente, ele sabe que ela o amou como jamais amara outro homem. Mas, “se dio el juego del remanye” quando esta mulher, uma pobre prostituta, que arrastava a miséria em um quarto de pensão, abandonou este homem bondoso para ir-se com outro, provavelmente com mais dinheiro, atirando no lixo “los morlacos” do otário como brinca um gato cruel com um indefenso ratinho, sendo este ratinho inocente o próprio homem enquanto vítima do gato malvado, a mulher.

E o quadro não termina por aí, o protagonista, destilando ódio, ainda faz questão de narrar a vida presente da dita cuja, afirmando que nada tem a lhe agradecer, “mano a mano hemos quedado” e que já não se importa com o que ela fez, faz ou fará (será?), humilhando a mulher ao dizer que, se por acaso ele deixara de pagar alguma conta, que ela cobrasse do otário atual com quem está. Entretanto que, apesar disso, não lhe deseja mal (claro que não!), mas que estes pobres e efêmeros triunfos, “pobres triunfos pasajeros”, possam transformar-se em riqueza e prazer por um bom tempo e que o chefe que agora a possui tenha muitos “pesos duraderos”, do contrário terminará por ser abandonado também. Tudo isso para, no final, jogar na cara da mulher a sua decadência, que certamente virá e que, quando este dia chegar, poderá contar com a ajuda deste “amigo”, que estará generosamente pronto para auxiliá-la. Esta mulher sai da posição de “buena mujer” para “descolado mueble viejo”:

Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en tu pobre corazón,
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordáte de este amigo que ha de jugarse el pellejo
pa'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Em *Esta noche me emborracho*, Discépolo consegue ser ainda mais contundente em relação à mulher. O protagonista, vendo a mulher que amara e que o abandonara sair de um cabaré, uma madrugada, sofreu tão duro golpe ao constatar a sua derrocada que preferiu afastar-se para não chorar a decadência daquela que fora sua loucura, por quem havia

chegado, inclusive, à traição (provavelmente o narrador era casado e traiu a esposa):

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret;
flaca, dos cuartas de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...

Vale salientar os adjetivos que utiliza para descrever a figura feminina, decadente tal como o quer o patriarcalismo: sozinha, murcha/desgastada, avariada/deteriorada; tal magra que o cogote estava aparente, as costelas salientes no decote, com as pernas tronchas, provavelmente pelo excesso de álcool. Podemos observar esta questão nos últimos versos, nos quais o eu-lírico admite sua sujeição ao objeto e a não superação do luto pela perda, pois afirma duplamente a falsidade do objeto perdido e a canalhice do próprio *eu*, como se fossem um só, significando ainda a energia libidinal que coloca no objeto perdido. O objeto não existe mais, surge a ambiguidade, emergindo múltiplos combates por este objeto. Amor e ódio enfrentam-se neste duelo de ambivalências. O ódio quer desatar a libido do objeto perdido e deslocá-lo para outro objeto, mas o amor quer salvar esta posição libidinal. Esse desenlace melancólico caracteriza-se porque a

[...] investidura libidinal amenazada abandona finalmente al objeto, pero sólo ara retirarse del yo del cual había partido. De este modo el amor se sustrae de la cancelación por su huida al interior del yo. Tras esta regresión de la libido, el proceso puede devenir consiente y se representa [...] ante la conciencia como un conflicto entre una parte del yo y la instancia crítica. [...] Tal vez el yo pueda gozar de esta satisfacción: le es lícito reconocerse como el mejor, como superior al objeto. (FREUD, 1992, p.254)

Percebemos que a melancolia se distingue do luto por sua duração. Enquanto o sentimento do luto força o *eu* a desvincular-se do objeto perdido, renunciando a ele e dando-lhe a oportunidade de permanecer com vida, na melancolia emerge o conflito de ambivalência e este duelo entre o *eu* e o âmbito crítico do mesmo não consegue afrouxar o laço libidinal entre o indivíduo e o objeto perdido, desvalorizando-o, mas cria-se uma identificação com o objeto libidinal mediante a qual este volve-se *um* com o *eu*, dirigindo a agressividade do melancólico do objeto para si mesmo. Essas são as três premissas da melancolia, segundo Freud (1992), a perda do objeto, a ambiguidade e o regresso da energia libidinal para si mesmo.

Na melancolia, o conflito no interior do *eu* opera como uma ferida dolorosa que

necessita uma contraversão extrema. A palavra do melancólico é entediante e monótona, como observamos na música analisada mediante a repetição de palavras e pedidos inteiros. No tango, a melancolia é marcada por um ritmo repetitivo, monótono, letárgico, recorrente e obsessivo. O mais interessante na letra acima citada é notarmos, mais uma vez, os nomes que o protagonista oferece por tratamento à dita mulher ao descrevê-la, tais como *descangayada*, *chueca*, *gallo desplumao*, *cuero picoteao*, para, em seguida, mostrar a própria derrocada por causa daquela mulher, as reações que fora obrigado a cometer por causa daquele “cascajo”. Todas as ações vis do protagonista, como trair, matar, abandonar a mãe, entregar-se aos vícios foram tão somente reações às ações da *mulher fatal*, por culpa de sua beleza, de seus perigosos atributos estéticos:

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.

E, mais uma vez, a derrocada feminina, e a incredulidade do protagonista diante do que se tornou por consequência desta mulher que hoje não passa de um “casquivache”. A impressão que se tem é que o protagonista não chora pela perda da mulher, mas por si mesmo e por ter-se deixado arrastar até a ruína por uma mulher que hoje está feia, alquebrada, envelhecida e destruída. O humor demarca todos os comportamentos e todos os sistemas simbólicos e a tristeza é o humor fundamental da melancolia, inclusive quando a euforia maníaca se alterna com ela de forma bipolar e a pena por si mesmo é a principal manifestação que entrega o melancólico:

Nunca soñé que la vería
en un "requiscat in pace"
tan cruel como el de hoy.
¡Mire, si no es pa' suicidarse
que por ese cachivache
sea lo que soy!...
Fiera venganza la del tiempo,
que le hace ver deshecho
lo que uno amó...

A melancolia por parte do homem gera a decadência feminina, que é acompanhada,

por sua vez, do sentimento de rancor e ódio masculinos e, geralmente, do desejo de vingança por parte deste. Uma das vertentes de expressão do ódio masculino é, justamente, esperar que esta mulher seja devidamente punida, seja por meio da decadência física e moral a qual a mulher sucumbe ou mesmo implorando para a justiça divina. O tema do ódio atroz do homem para com a mulher está presente em muitas letras de tangos, como em *Uno*, um dos mais clássicos tangos de Enrique Discépolo, no qual encontramos algo para além do sentimento de desprezo:

Pero un frío cruel
 Que es peor que el odio,
 Punto muerto de las almas,
 Tumba horrenda de mi amor,
 Maldijo para siempre
 Y me robó toda ilusión.

Na dialética mãe/prostituta já analisada anteriormente, encontramos este desejo matricida, que é ao mesmo tempo de vital importância para o crescimento e o amadurecimento do indivíduo. A morte da mãe faz com que o sujeito encontre alhures o objeto de desejo, porém erotizado, na imagem da prostituta, o total oposto da figura materna, distanciada do mundo sexual. A maior ou menor pulsão matricida em um indivíduo, como ressalta Kristeva (1997), depende do próprio sujeito e também do que o rodeia e esta pulsão de destruição do arquétipo da mãe volta-se sobre o próprio eu. A prostituta também é uma face do arquétipo materno e o melancólico raciocina que, para proteger a Mãe, este feminino poderoso e destruidor, mata a si mesmo. É exatamente este o processo do melancólico: destruir a si mesmo para, assim, poder destruir o outro, o objeto libidinal que foi perdido. No que diz respeito à mulher, este objeto de desejo diz respeito a uma face da Mãe com a qual o homem tece para si uma imagem da morte para não aniquilar-se pelo ódio que sente ao se identificar com ela.

Percebemos esta questão do elemento feminino como mortífero, que empurra o homem para o crime; entretanto, ele não a mata, mas fustiga, agride. Em *Rencor*, como o título já o demonstra, temos uma verdadeira elegia ao ressentimento deste homem que não se mata a fim de matar a esta mulher. O protagonista começa a música falando ao próprio Rancor, dando-lhe ares de pessoalismo e uma individualidade, demonstrando a não superação dessa ausência que se metamorfoseia em rancor e violento desejo de vingança em relação ao objeto de desejo, a mulher. O protagonista suplica ao próprio sentimento de ódio que permita que esqueça esta mulher e sua vil ação, que o deixe voltar a ser o que era, que o permita viver de novo, pois já não pode suportar a amargura e a dor desta traição. Entretanto, arremata com:

Este odio maldito

que llevo en las venas
 me amarga la vida
 como una condena.
 El mal que me han hecho
 es herida abierta
 que me inunda el pecho
 de rabia y de hiel.
 La odian mis ojos
 porque la miraron,
 mis labios la odian
 porque la besaron.
 La odio con toda
 la fuerza de mi alma
 y es tan fuerte mi odio
 como fue mi amor.

O narrador, então, implora para o metafísico a fim de que o Divino puna a ingrata por tamanha crueldade. O narrador mostra-se completamente e dispara um discurso pautado pelo veneno do mais puro ódio. Demonstra a agressividade oculta contra o objeto perdido e revela, tal como afirma Kristeva (1997), o sentimento de ambivalência do melancólico cara-a-cara com o seu objeto de luto: “lo amo (parece decir el depressivo a propósito de un ser o de un objeto perdido), pero aún más lo odio” (1982, p.13). E suplica a Deus com virulento desprezo:

Yo espero que un día
 La encuentre en la vida
 llorando vencida su triste pasado
 Pa’ escupirle encima todo este desprecio
 que inunda mi pecho de rabia e hiel.

O eu-lírico afirma categoricamente que gostaria de encontrar novamente esta mulher para cuspir-lhe em cima o seu desprezo. O melancólico ama o objeto perdido a fim de não perdê-lo, identifica-se com ele, instala-o em si mesmo e, por haver esta identificação com o objeto ausente, este objeto torna-se um com o sujeito, um *eu* mesmo, mas um *eu* mal e essa caracterização de significante faz com que o melancólico traduza-se como mal, nulo e, portanto, mata-se para matar o outro. Essa suspeita dialética pode ser apreciada na estrofe final, quando o eu-lírico titubeia ao afirmar que:

La odio por el daño
 de mi amor deshecho
 y por una duda
 que me escarba el pecho.
 No repitas nunca
 lo que vi’ a decirte:
 Rencor, tengo miedo
 de que seas amor.

Em *Te odio*, com um sugestivo título que já diz tudo, Celedonio Flores e Francisco Pracánico apresenta um protagonista que caracteriza bem esta *mulher fatal* que chega para “embrullarme la dulce existência”, pois era feliz sem os enganos e os ardis desta mulher que,

sendo tão linda, guarda, entretanto, “ese fondo tan bajo y tan ruin”. Mais uma vez a beleza feminina sendo posta como sinônimo de lascívia e perfídia. E o eu-lírico destila:

Te odio, maldita;
te odio como antes te adoré...
Dios quiera que un día volvieras a mí
buscando refugio, vencida, sin fe.
Entonces podría
cobrarme tu traición...
¡Es tanto lo que te odio
que al verte sufrir me vengaré!

O compadrito espera, pacientemente, que esta mulher retorne vencida e desamparada para que ele pudesse, por sua vez, cobrar-lhe a traição da qual fora vítima. Afirma categoricamente que seria feliz ao vê-la sofrer. E o protagonista segue enumerando tudo que fez por causa desta mulher que, por um prazer maldito, fez-lhe tanto mal; a mãe, pobre coitada, ficara abandonada sem teto e sem pão, sozinha e doente. E finaliza impiedosamente, tratando a mulher pelos gentis termos de *cobarde* e *rastrera*, pois o narrador, melancólico, coloca-se como indigno, estéril e moralmente desprezível. Faz-se censuras, denigre a própria imagem e espera repulsão e punição. Humilha-se ante os demais, pois está carente o sentimento de vergonha na presença de terceiros, característica forte no melancólico, dono de uma crua franqueza que se satisfaz mediante o desnudamento de si mesmo, ao mesmo tempo em que atira sobre o outro, a mulher, a responsabilidade sobre a sua situação:

Has roto mi existencia. ¡Cobarde y rastrera!
¿Por qué voy a tenerte conmiseración?,
si cuando agonice será mi postrera
palabra una eterna, fatal maldición.

A melancolia manifesta a dor de perder ao outro tentando fazer prevalecer o *eu*, que foi traído ou abandonado, mas que ainda não foi separado do objeto perdido que agora nutre este mesmo *eu* e metamorfoseia-se no próprio objeto. De acordo com Kristeva (1997), a melancolia seria justamente a dor de um *eu* ferido, vazio, incompleto. Este indivíduo não se veria lesionado, mas sim afetado por uma ausência. Seu pesar não oculta a culpabilidade ou a vingança tramada contra o objeto perdido cujo sentimento é ambivalente. Para Kristeva (1997, p.16), essa tristeza da melancolia é a “expresión más arcaica de una herida narcisista no simbolizable, infalible, tan precoz que no puede atribuírsele a ningún agente exterior”. Desse ponto de vista, o melancólico está de luto não por um objeto em si, mas por algo que foi perdido com o objeto e ao qual não sabe nomear.

Como podemos perceber, o tango marca um dos temas mais repetidos ao longo das letras: o homem abandonado e, desse ponto de vista, começa a construir uma mulher que é

lamentada duplamente: por um lado, a mulher sexual e degradada em sua condição de objeto de desejo; e, por outro, a mulher maternal, elevada ao status de mulher idealizada, como vimos anteriormente. Esta dicotomia se repete em muitas letras cujo objetivo é apresentar uma visão da mulher na qual se mescla a debilidade e a fortaleza pela qual o homem desborda seus mais ternos sentimentos. As mulheres são sujeitos passivos ou destinatárias das letras dos tangos, assim como objeto da lírica tanguera, personagens destas narrativas. Entretanto, sempre cuidando-se por situá-las nos lugares que estão reservados para elas: mulher amante, mãe, prostituta.

Além de todo o ódio e queixa destilados pelo homem em relação à mulher, da derrocada física e moral de ambas as personagens do mundo do tango, também homem e mulher aniquilam-se. A saída que o homem encontra para aplacar o rancor e o sofrimento pela perda da mulher é o caminho da autodestruição, seja pelo álcool, companheiro inseparável do cancionero do tango, aquela velha história de “nada que um bom porre não cure”, assim como também aparece a vertente do suicídio. Aliás, tango e suicídio andam de mãos dadas e podemos encontrar este viés em muitas letras, não somente nos tangos cujo tema é o amor e o fracasso amoroso, também o temos nos tangos que dizem respeito aos problemas sociais ou mesmo questões filosófico-existenciais. A mulher encontra sua derrocada final e derradeira pelas mãos do cancionero, o sangue cobrado pela traição e pelo abandono, a mais velha e tradicional maneira do homem lavar a honra do sistema patriarcal.

3.5. O TANGO E A MORTE – ALCOOLISMO, SUICÍDIO E CRIME PASSIONAL

O discurso melancólico está a um passo da psicose, pois a tristeza que submerge o indivíduo, a desesperança que o paralisa tornam-se também uma defesa contra a própria loucura. A melancolia culmina na assimbolia, ou seja, na total falta de simbolização, a perda de sentido, pois o indivíduo já não é mais capaz de traduzir ou metaforizar. Portanto, silencia e morre. O discurso do melancólico é monótono e repetitivo, como podemos perceber nas letras dos tangos, e completamente esvaziado de sentido, inescrutável inclusive para quem propaga o discurso antes que possa atirar-se ao mutismo. Dentro do mundo do tango, esta vertente se traduzirá mediante a autodestruição masculina, que se apresenta em duas formas principais: o alcoolismo e o suicídio.

Como salienta Williams (2002), se a realidade é pessoa, as crises da civilização aproximar-se-iam de um desajuste psíquico ou espiritual; por outro lado, se a realidade é

também social, as relações frustradas, a solidão destrutiva, a perda da razão para viver seriam sintomas ou reflexos de uma sociedade decadente ou em estado de desintegração. O cancionero traduz o sentimento de um sujeito que perdeu um objeto indispensável que resultava ser a fonte libidinal do indivíduo. Em um processo de luto normal e natural, o homem não perde completamente este objeto, mas consegue recuperá-lo através do próprio discurso, da linguagem. Por outro lado, o cancionero do tango, oprimido pela melancolia, desmente a negação, anulando-a e suspendendo-a, porque não afirma a perda do objeto pelo fato de ter permanecido fixado. Este mecanismo instala uma profunda tristeza que se expressa mediante uma linguagem cerceada por este fundo doloroso ao qual significante algum consegue adentrar e somente a entonação apática, monótona, descensionalmente é capaz de articular.

No mundo do tango, a morte traduzirá a libertação de uma existência que é sofrimento e prisão, funcionando, como diz Sarrazac (2013), como reveladora da própria existência, fazendo com que o espectador do tango possa perceber o quão trágico é o simples fato de existir. O tango torna-se o que Sarrazac (2013, p.9) definiria como sendo “uma crônica de uma vida comum à beira da catástrofe”. De acordo com Kristeva (1997), o tempo no qual estamos vivendo é o tempo de nosso próprio discurso, entretanto, o discurso melancólico leva ao indivíduo a viver em uma temporalidade descentrada e esse tempo, para o melancólico, não possui um vetor antes/depois, não é governado por uma direção que vai de um passado na direção de uma meta futura. O momento do melancólico está repleto de tormento que arrebatava qualquer perspectiva de enxergar um horizonte. Assim salienta Kristeva (1997, p.55):

Fijado al pasado, en regresión respecto del paraíso o del infierno de una experiencia irrevisable, el melancólico es una memoria extraña: todo resulta caduco – parece decir – pero continuo fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro... Un pasado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas las dimensiones de la continuidad psíquica.

Este apego ao passado traduz-se pelo sentimento de tristeza que afeta o indivíduo e torna-se uma testemunha silenciosa do objeto de desejo. Esta tristeza se volve agressividade, como uma retenção narcisista, pois o *eu* ainda está atrelado ao outro, leva-o em si; o outro, neste caso a mulher, escapa das mãos do cancionero ainda que este não se aceite abandonado. Esta não aceitação da perda do objeto de desejo descortinará, além de todo o aparato que até aqui investigamos, duas situações trágicas ligadas à morte: a destruição desse eu indignado, ainda unido ao outro que o abandonou, que perdeu, e que, no mundo do tango, corresponde ao homem, e a destruição do elemento feminino, dessa mulher fatal que, para fazer valer os princípios do sistema patriarcal, como demarca Maingueneau (2006), precisa ser aniquilada a

fim do sistema patriarcalista prevalecer.

A destruição masculina dar-se-á de dois modos: pelo alcoolismo e pelo suicídio. Não seria exagero dizer que tango e morte e, mais especificamente, o suicídio, andam lado a lado e não seria inverdade afirmar que, entre esses dois temas, existe uma afinidade e uma relação profunda e pertinente. Não pretendemos no presente trabalho dissertar sobre os valores morais agregados à ideia do suicídio, não está em nosso intuito analisar se tal ato é certo ou errado, apenas pretendemos explicitar que, em muitas situações e em diversas fases de uma existência, pode ocorrer momentos de obscuridade ou lucidez no quais um indivíduo, por qualquer razão, causa, motivo ou circunstância toma a decisão de tirar a própria vida. Albert Camus (2017) já o dizia em seu ensaio sobre o Absurdo que o problema mais contundente e importante da filosofia é justamente verificar se a existência vale ou não a pena ser vivida, considerando o sentido da vida como a mais urgente das perguntas.

Utilizando o mundo do tango e, mais precisamente, as letras dos tangos-cação dos anos de 1917 e 1945, não pretendemos dar uma resposta à tal questão filosófica das mais perturbadoras, queremos apenas apresentar como o suicídio mostra-se no tango usando para isso seus próprios acordes. No tango podemos encontrar, sarcasmo, alegria, humor, mas, essencialmente, é trágico. Interroga-se sobre o sentido da vida, o descaso social, o abandono, a fugacidade das coisas e pessoas, o passar implacável do tempo, a velhice, a inexorabilidade da morte. Como afirma Camus (2017), pensar é deixar-se atormentar e a sociedade em si muitas vezes pouco tem a ver com os começos desta angústia de morte. É o que o pensador chama de ir da lucidez perante a existência até o escape para fora da luz. Como salienta ainda Camus (2017, p.21):

Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. [...] Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo deste costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. [...] Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro.

Essa separação entre o indivíduo e a própria existência demonstra que há uma relação direta entre a perda da mulher e o desejo ao nada. O cancionista do tango é o que Sarrazac (2013) chama de personagem compulsivo, aprisionado na repetição de horas, dias, semanas, meses, anos idênticos, que contém a existência reduzida ao vazio, ao nada. Essa repetição, como salienta Sarrazac (2013), é perda de si, da identidade, do outro nas engrenagens da angústia existencial. Sobre esta descoberta da total falta de racionalidade no mundo e a inutilidade da continuação existencial humana, podemos encontrar na própria milonga, gênero

anterior ao tango e que lhe dará origem. Na milonga *Tres puntos*, temos talvez um dos quadros mais trágicos do pensamento e da postura do argentino médio, no qual temos um protagonista que, descrito como alto e emagrecido, carrega nas costas o peso de ter uma esposa histérica pela fome e um filho mordido pela poliomielite.

E a imagem segue cada vez mais funesta: trabalhava como um boi, aqui clara alusão ao modo de vida dos operários no sistema capitalista, igualados às manadas de gado, mais uma cabeça de boi na res, como podemos observar também no fantástico começo do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, de 1936 (a milonga é bem anterior), assim como na conhecida estrofe do Pink Floyd, quando afirma sermos apenas mais um tijolo no muro compressor do capitalismo tardio. O brilho da desgraça social estava refletido no próprio traje do nosso protagonista, que sempre estava de “traje azul y portafolio”, fazendo clara referência à roupa de trabalho de um operário.

E o narrador não se detém por aí: matava-se por ganhar seu sustento, mas arrastava o dinheiro do trabalho para deixá-lo na farmácia na volta para casa. E é, então, que o protagonista, começando a pensar, a refletir sobre o total descaso de sua situação, do absurdo existencial no qual, dia a dia, sem amainar, rasteja pela existência sem qualquer perspectiva, inesperadamente decide que os três deveriam morrer, não somente ele, mas também a mulher e o filho. As pessoas se matam porque simplesmente tomam consciência de que a existência não vale a pena ser vivida. A estrofe final da milonga analisada é desoladora:

Le dio manija al gas, cerró con llave...
y en la mesa quedó como una clave
la boleta del Prode con tres puntos.

A música não menciona a palavra suicídio talvez pela ação parecer obviamente clara – ou obscura – que não há a necessidade de fazê-lo. Dentro deste contexto, a ideia do suicídio está sempre batendo na porta da frente, algumas vezes explicitamente, outras vezes de maneira mais sutil; algumas vezes fala diretamente, noutras vezes apenas sinaliza. No tango não se matam apenas aqueles que se matam factualmente, como também o fazem aqueles que se entregam a uma vida de dissolução através, por exemplo, do alcoolismo. As decepções amorosas, os fracassos das relações, os desenganos levarão o cancionero do tango ao álcool, não somente para “afogar a mágoa”, mas para, literalmente, matar-se; o álcool incorpora-se ao tanguero como algo que passa a fazer parte do próprio *ethos*. Não existe tango sem álcool. Às vezes o cancionero pode embriagar-se sozinho, outras vezes pode fazê-lo na companhia de um amigo ou mesmo da própria mulher que ocasiona esta reação ao tanguero.

A morte será vista, no tango, em qualquer que seja o tema analisado, sempre como

libertação. A existência é sofrimento, desilusão, desengano, aqui nos aproximamos da filosofia de Schopenhauer (2001), para quem a existência é uma queda constante em direção à morte e a reação humana diante desta ideia é justamente o absurdo camusiano. Poderíamos colocar, inclusive, o pensamento budista, fazendo, entretanto, uma ressalva do ponto de vista deste pensamento ser quase sempre colocado próximo ou mesmo em sintonia com o pensamento schopenhauriano. Buda não afirmou jamais que a existência em si mesma é sofrimento, pois para o pensamento búdico, a existência não é coisa alguma, é nada. Buda afirma que a experiência humana da existência é sofrimento por uma série de razões com as quais argumenta e fundamenta a sua ideia. Portanto, poderíamos afirmar que, no tango, a experiência existencial vivenciada pelo tanguero é sofrimento.

Podemos observar este aspecto em *Cómo se pianta la vida* y *Como abrazao a un rencor*, no quais encontramos a morte como uma ideia de fatalidade ou mesmo salvação:

Los veinte abriles cantaron un día
la milonga triste de mi berretín
y en la contradanza de esa algarabía
al trompo de mi alma le faltó piolín.
Hoy estoy pagando aquellas ranadas,
final de los vivos que siempre se da.
Me encuentro sin chance en esta jugada...
La muerte sin grupo ha entrado a tallar...

(Cómo se pianta la vida)

Yo quiero morir conmigo,
sin confesión y sin Dios,
crucificao en mis penas
como abrazao a un rencor.
Nada le debo a la vida,
nada le debo al amor:
aquélla me dio amargura
y el amor, una traición.

(Como abrazao a un rencor)

Nos dois exemplos a vida é vista como derrocada, enquanto a morte aparece como única saída para o suplício existencial, o que se configuraria uma ilusão, uma vez que a morte não resolve o fracasso existencial e seria tão somente uma fuga.

Do ponto de vista do tema por nós abordado, o fracasso amoroso, a ausência do objeto amado, a mulher, um ser indispensável que priva o cancionero da parte mais valiosa para si mesmo, é vivenciado como uma chaga aberta, como uma privação de algo que dá sentido à existência. A dor que o tanguero sente diante do abandono pela *mulher fatal* nada mais é do que o ódio e o desejo de vingança que alimenta em relação a ela, que me traiçou e abandonou. O sentimento de melancolia indica que o cancionero do tango não sabe perder.

De acordo com Kristeva (1992), a existência é plena de sentido para o indivíduo, o próprio apogeu de um sentido. Quando se perde este sentido, neste caso a mulher, perde-se a própria vida sem qualquer aflição. Como salienta a autora, sentido perdido, vida em perigo.

A destruição mediante do alcoolismo é uma das vertentes mais encontradas dentro do tango, pois não atinge apenas o homem que sofre por amor, mas o homem de maneira geral, uma vez que beber era visto como um código de conduta do sistema patriarcal. Um homem que não bebia era, conseqüentemente, posto fora dessa sociedade por seus próprios pares, outros homens. Embriagar-se é lugar comum no mundo do tango e o fracasso amoroso, social, existencial torna-se somente meras motivações a mais para um vício, e não só isso, para uma patologia social e psicológica emergirem. No que diz respeito ao tema por nós escolhido, a perda da mulher e a morte de um sentido existencial em razão disto faz com que o cancionista não consiga assegurar uma saída compensatória para este estado de retraimento trágico-melancólico, no qual o tanguero se refugia no rancor, na queixa, na própria ideia da morte até chegar à morte mesma.

Em *Mi noche triste*, letra de Pascual Contursi, temos um eu-lírico que já inicia a canção com uma queixa rancorosa contra aquela que o abandonou e afirma categoricamente que, por causa dela, entregara-se a uma existência de embriaguez e solidão para esquecer a mulher:

Percanta que me amuraste
 en lo mejor de mi vida,
 dejándome el alma herida
 y espina en el corazón,
 sabiendo que te quería,
 que vos eras mi alegría
 y mi sueño abrasador,
 para mí ya no hay consuelo
 y por eso me encurdelo
 pa'olvidarme de tu amor.

A mesma ideia aparece em *La última copa*, na qual temos ainda uma sugestão forte da ideia de suicídio, não através da bebida em si, mas de uma posterior ação que o protagonista demonstra ter desejo de praticar, pois após afirmar que é por causa dessa mulher que o traiçooou que desperdiça a vida no álcool, concomitantemente declara que aquela seria a última farra de sua vida, de sua vida que iria embora e arremata:

Yo la quise, muchachos, y la quiero
 y jamás yo la podré olvidar;
 yo me emborracho por ella
 y ella quién sabe qué hará.
 Eche, mozo, más champán,
 que todo mi dolor,
 bebiendo lo he de ahogar;

y si la ven,
muchachos, díganle
que ha sido por su amor
que mi vida ya se fue.

Como podemos observar através do discurso do tanguero, o protagonista de ambos os tangos acima citados possui uma agressividade em relação ao objeto perdido, a mulher e revela, desse modo, uma certa ambivalência do sentimento melancólico do cancionista quando se põe face a face com esta mulher, uma dicotomia de amor e ódio: amo-a, mas mais a odeio pelo dano que me fez. E justamente por odiá-la é que este outro eu que ainda ama é visto como um ser mal e, por isso, merece morrer. O tanguero mata-se para matar em si a mulher. Em *Nostalgias*, mais uma vez com Enrique Cadícamo, temos muito bem explicitada esta ideia do cancionista querer embriagar-se, “matar-se” a fim de matar a outra que o atormenta. A aflição é tão grande que a existência passa ser sinônimo de penúria e sofrimento, uma dor que só a morte é capaz de sanar, de libertar:

Quiero emborrachar mi corazón
para apagar un loco amor
que más que amor es un sufrir...

[...]

Quiero por los dos mi copa alzar
para olvidar mi obstinación
y más la vuelvo a recordar.

É por justamente identificar-se com a mulher, amada e odiada ao mesmo tempo, que o tanguero instala em si a parte mais sublime deste elemento feminino e faz disso um juiz tirano, que constantemente o julga e o impele a ver a parte mais abjeta desta mesma mulher, que o despreza e a quem o tanguero deseja literalmente liquidar. Esse viés está muito claramente exemplificado na letra *Secreto*, de Enrique Discépolo, quando o protagonista, agonizante em seu tormento existencial, questiona a *mulher fatal*, perguntando-lhe o que era ela, quem era ela de quem não era capaz de se libertar ainda que tenha sido abandonado. E atira sobre a mulher todo um vendaval de impropérios e de tudo que fez por tê-la, característica típica da obsessão melancólica:

No puedo ser más vil
ni puedo ser mejor,
vencido por tu hechizo
que trastorna mi deber...
Por vos a mi mujer
la vida he destrozao
y es pan de mis dos hijos
todo el lujo que te he dao.
No pudo reaccionar
ni puedo comprender,

perdido en la tormenta
de tu voz que me embrujó...
La seda de tu piel que me estremece
y al latir florece, con mi perdición...

A lucidez do compadrito é posta em xeque pela presença da mulher. Quando afirma que o dever fora posto de lado por ele mesmo, afirma implicitamente que não o fizera por falha de caráter, mas por culpa dela. O homem nunca é um ser baixo e vil, desonesto e desleal. Se assim se comporta, a culpa deve ser buscada fora de si.

O eu-lírico trata a mulher por um furacão que se desgarra em fúria sobre a vida deste homem, transformando a sua existência de um passado de ternura e fé, quando com a esposa possuía uma vida “sagrada y sencilla como una oración” e que ao deixar para trás o lar (era casado e tinha filhos), encontrou agora um presente de “bárbaro horror de problemas que atorra mis venas y enturbia mi honor”. E toda esta situação, claro está pelo discurso do tanguero, deve-se exclusivamente a que esta *mulher fatal*, a amante, é a culpada, pois o abandonou. O protagonista não chora a esposa, os filhos e o lar que, por sua vez, abandonara pelo que ele fez, por sua ação mesma, mas tão somente por ter sido abandonado pela outra. Se esta amante não o tivesse deixado para trás, certamente não veria o lar, a esposa e os filhos como uma sagrada oração. E a própria esposa não culparia a ele pela situação, mas à outra, à amante. A mulher é sempre culpada, perante os homens e perante as outras mulheres.

O protagonista manifesta a angústia de perder a amante, vê-se abandonado, mas não separado do objeto perdido, que passa a nutrir suas ações e torna-se o ser amado-odiado, juiz severo e promotor irascível, que necessita ser aniquilado. Este eu que ama o objeto odiado precisa ser morto e esta ideia está presente na última estrofe, quando o eu-lírico arremata:

Resuelto a borrar con un tiro
su sombra maldita que ya es obsesión,
he buscao en mi noche un lugar pa morir,
pero el arma se afloja en traición...
No sé si merezco este oprobio feroz,
pero en cambio he legado a saber
que es mentira que yo no me mato
pensando en mis hijos...no, lo hago por vos...

Deixemos esclarecido que o protagonista quer matar-se, entretanto não se anima, acovarda-se no momento. Pode soar como frouxidão, porém não vemos assim, uma vez que o verso final punça com crueldade a ferida do tanguero, ao afirmar a si mesmo que, diante de tudo que passou com esta *mulher fatal*, não deseja matar-se pela esposa e pelos filhos abandonados, pela própria vida desfeita e arruinada. Não! Ele mata-se por ela mesma e essa certeza o atormenta ainda mais, porque nem sequer morrer ele consegue, essa mulher não

permite sequer que ele acabe com a própria vida, que sinta compaixão pelos seus e arrependimento pela família abandonada. Ele não se mata por arrependimento, mas por atormentar-se pelo abandono da outra.

Na vertente do álcool como caminho para a autodestruição, temos em *La copa del olvido* esta ideia de beber, aniquilar a mente, suicidar o pensamento, a razão, o intelecto, para esquecer, um quase “Importuna Razão não me persigas” de um Bocage latino-americano:

¡Mozo! Traiga otra copa
que anoche, juntos, los vi a los dos...
Quise vengarme, matarla quise,
pero un impulso me serenó.
[...]
¡Mozo! Traiga otra copa
y sírvase de algo el que quiera tomar...
Quiero alegrarme con este vino
a ver si el vino me hace olvidar.

Mesma ideia encontramos em *Tomo y obligo*, de Alfredo Le Pera e Carlos Gardel, quando o protagonista, sentado em um bar, convida provavelmente a um amigo (o garçom ou qualquer um que, porventura, por ali passasse) para que se sentasse e com ele bebesse a fim de “apagar un loco amor”:

Tomo y obligo, mándese un trago,
que hoy necesito el recuerdo matar;
sin un amigo lejos del pago
quiero en su pecho mi pena volcar.
Beba conmigo, y si se empaña
de vez en cuando mi voz al cantar,
no es que la llore porque me engaña,
yo sé que un hombre no debe llorar.

Como salienta Fernandes (2000), o tema do álcool dentro do tango é tratado com imagens fortes, mas não chegam a ser violentas, porém que resultam em um clima absolutamente depressivo. Os tangos que tratam da destruição do homem através do álcool aludem ao fato deste homem não ter podido matar a mulher que o traiu e abandonou. Quando não consegue emergir do mundo obscuro e dionisíaco feminino, matando aquela que solapou as regras do sistema patriarcal, o homem permanece prisioneiro desse mesmo mundo, esse mundo noturno, obscuro, caótico, no qual reina a morte e o ato de beber também está ligado às questões dionisíacas, haja vista que o próprio Dioniso era o deus do vinho e da embriaguez. Este enfoque da embriaguez por não conseguir matar a mulher pode ser encontrada em muitos tangos. Em *Amargura*, da dupla Le Pera e Gardel, temos exatamente esta ideia, quando o protagonista recorda o momento em que encontrou a mulher nos braços de outro homem e o fato de não tê-la conseguido matar. Resultado: álcool e mesa de bar.

Un viento de locura
 atravesó mi mente
 deshecho de amargura
 yo me quise vengar
 mis manos se crispaban
 mi pecho las contuvo
 su boca que reía
 yo no pude matar.

E emerge o sentimento melancólico e nostálgico, expresso no verso que explicita uma velha ferida ainda aberta, ou seja, o eu-lírico ainda encontra-se remoendo o passado:

Doliente y abatido
 mi vieja herida sangra
 bebamos otro trago
 que yo quiero olvidar
 pero estas penas hondas
 de amor y desengaño
 como las yerbas malas
 son duras de arrancar.

A tristeza do tanguero é o sinal de um narcisismo total, um ego ferido e vazio, um indivíduo que não se considera ferido, mas sim afetado por uma ausência fundamental, uma carência e sua dor não oculta a culpabilidade e transparece como um desejo de vingança urdido contra o objeto amado/odiado. Fazendo eco à filosofia kierkegaardiana, o tanguero está de luto não pela mulher em si mesma, mas por alguma coisa, que ele não sabe bem o que é, e que foi perdido junto com ela. Sente que foi deserdado de um bem supremo inominável, irrepresentável e que palavra alguma é capaz de significar.

O cancionero do tango é um amante cativo do próprio amor e este amor é justamente sua “coisa”. Em *La copa del olvido* e *Tomo y obligo*, como já mostrados, também encontramos esta mesma ideia de encher a cara por não ter conseguido matar a ingrata. O homem não emerge do lodo noturno no qual havia afundado, arrastado pela mulher. Permanece lá, na companhia de Dioniso, remoendo o sofrimento de estar ali. Também podemos encontrar este viés em *Tabernero*, de 1927, de Raúl Costa Oliveri, fausto Frontera e Miguel Cafre, no qual temos um protagonista que, como bom bêbado que se preze, trata o taberneiro com intimidade e, mais ainda, chama-o de “buen amigo”. Solicita, isso sim, que o garçom siga enchendo seu copo com este “maldito veneno”, até vê-lo louco e revolcando-se no chão, mas que mesmo assim siga enchendo o copo:

Cuando me veas borracho,
 canturreando un tango obsceno
 entre blasfemias y risas
 armar camorra a los ebrios.
 ¡No me arrojes a la calle,

buen amigo tabernero,
 ten en cuenta que me embriago
 con tu maldito veneno!...

Podemos mencionar a música *Garçom*, do cantor e compositor pernambucano Reginaldo Rossi, canção escrita e gravada em 1987. A ideia é a mesma: um homem afogando as mágoas em um bar porque a mulher o deixou e que pede ao garçom que o escute e, mais ainda, que o salve, o liberte com o maldito veneno do álcool e, ainda que esteja no chão, que crie caso, arranje briga, diga obscenidades, não o atire para fora do bar. A similitude é trágico-cômica.

O cancionero do tango ainda segue dizendo ao interlocutor, o taberneiro, como se fosse uma espécie de bronca dada a ele e a si mesmo, que se embriaga por já não ter remédio, pois os bêbados não o são por maldade, mas necessidade e a bebida, aqui, não aparece como algo ocasional, mas diretamente costumeira. O cancionero torna-se prisioneiro da repetição sem sentido, do absurdo e o tanguero completa, defendendo-se:

Yo quiero matar el alma
 que idiotiza mi cerebro,
 muchos se embriagan con vino
 y otros se embriagan con besos...
 Como ya no tengo amores
 y los que tuve murieron,
 placer encuentro en el vino
 que me brinda el tabernero.

Aqui há explicitamente um embate entre razão/paixão, ao afirmar que gostaria de matar a alma que não permite o cérebro pensar com lucidez. A relação do tango com a morte é fluida e assombrosa. Como bem lembrado por Fernandes (2000), dentro ainda desta mesma vertente do álcool encontramos outro viés que é a embriaguez junto à própria *mulher fatal* que abandona o homem. O cancionero se autodestrói acompanhado pela mulher, que faz o mesmo, pois ambos buscam no álcool uma libertação pelo sofrimento, pois a noite na qual se embriagam é a noite da separação absoluta. Em *Los mareados*, o próprio título já o diz, uma vez que *mareado* é uma palavra lunfarda para embriagado, ébrio, bêbado, temos um casal que se embebeda para registrar o momento trágico no qual ambos levam na alma “amor, pesar, dolor...”. E o protagonista, chamando a mulher de “amiga mía”, afirma que, naquela noite, ambos irão entrar no passado da vida um do outro, que a partir daquele momento novas sendas tomarão e aflige-se tragicamente ao constatar quão grande fora aquele amor e, entretanto, vivenciar o que havia sobrado:

Esta noche, amiga mía,
 el alcohol nos ha embriagado...
 ¡Qué importa que se rían

y nos llamen los mareados!
 Cada cual tiene sus penas
 y nosotros las tenemos...
 Esta noche beberemos
 porque ya no volveremos
 a vernos más...

Encontramos novamente esta vertente, lindamente exemplificada, na letra de Cátulo Castillo, *Una canción*, no qual temos um casal já bêbado sentado em uma mesa de bar e o homem, já inoportuno, pedindo insistentemente que a mulher cantasse uma última vez a canção que costumava cantar. Como diz Fernandes (2000), é o tédio existencial, a monotonia do sofrimento, da bebedeira assídua, a falta de qualquer perspectiva, o entorpecimento da razão, a nostalgia de um passado feliz nos braços da mulher:

Una canción
 que me mate la tristeza,
 que me duerma, que me aturda
 y en el frío de esta mesa
 vos y yo: los dos en curda...
 Los dos en curda
 y en la pena sensibilera
 que me da la borrachera
 yo te pido, cariñito,
 que me cantes como antes,
 despacito, despacito,
 tu canción una vez más...

Entretanto, dentro da vertente da autodestruição, o suicídio torna-se o interrogante mais forte, a ponto de muitos poetas do tango recorrerem à imagem do suicídio para expressarem a sua visão de mundo. Como anteriormente explicitado, a ideia do suicídio pode aparecer de maneira clara e direta, como vimos na milonga *Tres puntos*, ou sugerido, como observamos em *Secreto*, de qualquer das duas formas, essa questão traduz a própria relação da morte com o surgimento do tango enquanto canção representativa da cidade de Buenos Aires. A morte surge no tango de diversas maneiras, a começar pelos títulos das músicas, como em *El tango de la muerte*, *Balada para mi muerte*, *La mariposa y la muerte*, *La muerte de milonguita*, entre outros, assim como em suas letras, apresentando-se nos temas da morte física e também abstrata.

A morte é a constatação do total absurdo existencial e podemos constatar esta ideia no próprio repertório de Gardel, quando em *Sus ojos se cerraron*, sintetiza de forma dramática o sentimento trágico da existência e a implacável indiferença do universo diante da razão humana:

Sus ojos se cerraron...
 y el mundo sigue andando

E torna-se contundente no refrão, quando questiona-se:

¿Por qué sus alas tan cruel quemó la vida?
 ¿Por qué esta mueca siniestra de la suerte?
 Quise abrirla y más pudo la muerte,
 ¡Cómo me duele y se ahonda mi herida!

No tango *Mensaje*, de Cátulo Castillo e Enrique Discépolo, temos um protagonista que seria algo como o difunto autor Brás Cubas. Já morto, o tanguero fala com a mulher, que o atraioou, através de uma mensagem na qual aconselha-a a não desistir da existência, mas esta, afinal, ¡qué importa!, é tão efêmera e curta e logo, logo acaba. O protagonista, lá do além, diz não nutrir rancor pela ingrata (será?), apenas faz questão de dizer que sofreu os ultrajes que ela o fez passar em total solidão. E como em *Mano a Mano*, temos, mais uma vez, um eu-lírico que espera a derrocada feminina para, posteriormente, estender-lhe a mão, como um amigo, nem que seja do além túmulo. É irônico que afirme não querer o mal da ingrata:

Y hoy, que no estoy
 me da pena no estar
 a tu lado, cinchando con vos...

Vos, que me hiciste llorar...
 vos, que eras todo rencor...

Mensaje...
 Mensaje con que te digo
 que soy tu amigo
 y tiro del carro contigo...

Yo, tan chiquito y desnudo
 lo mismo te ayudo
 cerquita de Dios

Em outros casos, a ideia de suicídio se apresentará como sarcástica, uma ironia cruel do protagonista diante da decadência feminina após esta tê-lo abandonado. Em *Esta noche me emborracho*, Discépolo diz pela boca da personagem:

¡Mire, si no es pa' suicidarse
 que por ese cachivache
 sea lo que soy!...

Esta mesma ideia irônica do suicídio marcando a derrocada do elemento feminino, também pode ser apreciada em *Tiempos viejos*, no qual Manuel Romero, a fim de precisar a degradação de Mireya, coloca nos lábios do protagonista a seguinte afirmação:

Casi me suicido una noche por ella
 y hoy es una pobre mendiga harapienta.

Necessário salientar que, ele não se matou, mas ela decaiu, acabou, tornou-se uma

mendiga esfarrapada. A mulher nunca se sai bem. É necessária sua aniquilação, de alguma forma, para levantar o moral do sistema patriarcal. Em *Afiches*, Homero Expósito fala sobre o suicídio quando o protagonista sugere, vendo nos cartéis prostibulários das ruas a imagem da mulher que amara exposta como convite aos homens, angustia-se e diz:

¡Cruel en el cartel, te ríes, corazón!
¡Dan ganas de balearse en un rincón!

A mesma dor e ideia direta de suicídio, como já apresentado anteriormente em outro contexto, encontra-se na letra de Mocosita, de Víctor Soliño, no qual o protagonista, tendo sido abandonado pela mulher, passa dias e noites chorando em seu quarto miserável de cortiço, implorando de joelhos para que *Mocosita* volte para ele, pois já não pode mais viver sem ela. E de fato não vive. Repentinamente todo o cortiço escuta o desfecho trágico, senão cômico, do pobre amante:

Dormía tranquilo el conventillo,
nada turbaba el silencio de la noche
cuando se oyó sonar
allá en la oscuridad
el disparo de una bala fatal.
Corrieron ansiosos los vecinos
que presentían el final de aquel drama
y se encontraron,
tirado en una cama,
en un charco de sangre, al pobre payador.

O suicídio como destruição do elemento masculino, aparece, tal como o álcool, como aprisionamento do homem no mundo feminino. O homem cede à paixão, haja vista que o amor, no tango, é visto como sentimento de fraqueza, tudo entrega à *mulher fatal*, dinheiro, casa, comida, a própria existência; tudo perde por esta *mulher fatal*, honra, amigos, a mãe, a própria existência. Tanto pelo caminho do álcool quanto pelo da morte, o homem continua aprisionado no mundo noturno feminino, pois a morte é também uma face do arquétipo materno, o útero também é um túmulo e, assim como aquele, é sinônimo de paz, segurança e alento.

Em muitos casos, como em *Cafetín de Buenos Aires*, o suicídio é posto como sinônimo da sabedoria. É uma verdadeira ode do suicídio com princípios. Suicídio, jogo, experiência de vida, filosofia, estão todos unidos no trágico modo de viver que renuncia dolorosamente a “no pensar más en mí”:

En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.

O suicídio é visto, no tango, como uma fatalidade, uma desgraça, mas também um ato trágico que pode dar sentido a uma existência. No tango *Infamia*, de Enrique Discépolo, encontramos uma situação algo distinta para esta figura da mulher no tango. Temos um protagonista que sofre ao ver a mulher amada ser vilipendiada pela sociedade. Provavelmente esta mulher fora tirada de alguma casa de má fama e levada pelo protagonista para viver com ele. Essa ideia se depreende dos versos:

A mí, ¿qué me importaba tu pasado...?
 si tu alma entraba pura a un porvenir.
 Dichoso abrí los brazos a tu afán y con mi amor
 salimos, de payasos, a vivir.

Vale ressaltar que, embora o protagonista afirme não se importar com o passado da mulher, ao mesmo tempo salienta a importância desta entrar em sua vida totalmente “limpa”, ou seja, tendo saído do mundo da prostituição, que a degradava aos olhos dele. O eu-lírico mostra-se como o redentor, o salvador desta mulher que, injusta e vária, havia atirado-se à uma existência de depravação. Quando diz que abriu para ela os seus abraços, está categoricamente afirmando que o patriarcalismo a aceitava de volta, a perdoava, a recolocava na sociedade, a retirava da periferia sócio-existencial para onde a havia exilado.

Entretanto, esta mulher, anteriormente uma prostituta, é rechaçada pela sociedade, como a Geni, de Chico Buarque. O protagonista afirma ter sido inútil gritar ao mundo – entanda-se, á sociedade patriarcal e aos valores judaico-cristãos - que agora esta mulher seria boa - mais uma insinuação de que se tratava realmente de uma mulher da vida e que, enquanto prostituta, ou seja, enquanto mulher livre, era má, implicando no discurso que somente a mulher de família, domesticada pelo patriarcalismo, é boa -, que fora inútil a promessa da redenção desta mulher, pois as pessoas são cruéis e odeiam àqueles que sonham e desdenham da tentativa de melhorar. Mais uma vez a referência explícita de que a mulher, quando desafia o patriarcado, coloca-se, aos olhos deste, em uma posição ruindade, de malvadeza, de barbárie. Daí o sentido de que, uma vez submetendo-se ao sistema, retornando aos braços dominantes do patriarcado, tal como o filho pródigo retorna ao lar, ela tende a melhorar quando antes havia decaído. Tal como o mito de Lúcifer, que desafiou o poder e foi por ele marginalizado e atirado ao inferno, a mulher é vista como este ser que deve ser constantemente controlado e vigiado a fim de não se rebelar contra o poder estabelecido.

E o eu-lírico arremata quando salienta que o passado desta mulher e a própria honra masculina foram desgraçadamente atirados ao ar, perante toda a sociedade e “bailaron su danza de horror sin compasión”. Aqui o suicídio aparece como consequência de uma sociedade que empurra os próprios indivíduos para a morte ao negar abrigo e ajuda. Mas não

é o homem quem se mata, e sim a mulher. Tal como a Anna Karenina, de Liev Tolstói, a ex-prostituta não suporta a detração social e, após abandonar ao homem, tira a própria vida:

Tu angustia comprendió que era imposible,
luchar contra la gente es infernal.
Por eso me dejaste sin decirlo, ¡amor!...
y fuiste a hundirte al fin en tu destino.
Tu vida desde entonces fue un suicidio,
vorágine de horrores y de alcohol.
Anoche te mataste ya del todo y mi emoción
te llora en tu descanso... ¡Corazón!

D. H. Lawrence, analisando Anna Karenina, de Liev Tolstói, faz a seguinte conclusão sobre o destino trágico na modernidade estar ligado não somente ao indivíduo, mas ao social, a sociedade como tragicidade e este argumento bem poderíamos empregar na letra em questão:

A fraqueza da tragédia moderna, em que a violação dos códigos sociais é feita para acarretar a destruição, como se o código social fosse capaz de acionar o nosso destino irrevogável. [...] O que havia, em sua atitude, que fosse necessariamente trágico? Necessariamente doloroso, sim, mas ela não estava em guerra com Deus, apenas com a Sociedade. E no entanto ela se deixou intimidar pelo mero julgamento dos homens em relação a ela, ainda que durante todo este tempo, em seu próprio julgamento, ela estivesse certa. E o julgamento dos homens a matou, não o seu próprio julgamento, ou o julgamento do Deus eterno. (apud WILLIAMS, 2002, p.164)

Tanto Anna, a Karenina, quanto a *milonguera* da letra analisada, não foram mortas por si mesmas, mas destruídas pela sociedade, aniquiladas pela moralidade. É sabido que a prostituta, figura feminina central das narrativas do tango, encara a prostituição como um meio de ganhar a vida, entretanto estas mulheres viam-se obrigadas e amarradas a seguirem nesta vida. O *compadrito*, a figura do cafetão ou proxeneta no mundo do tango, é uma figura que foi popularizada pela literatura tanguera dentro do papel de protetor de uma *mina* e não foi incomum, como podemos perceber pelas letras até aqui analisadas, que da relação *compadrito/milonguera* emergisse o amor e é justamente por amor que a mulher continua a deixar-se a ser explorada ou mesmo justifica a sua profissão. Há, não só no tango como também na sociedade de um modo geral, uma imensa superioridade do homem sobre a mulher e essa distância, como salienta Beauvoir (2016), favorece a relação de submissão afetiva das mulheres, o que explicaria uma abnegação feminina em relação ao seu cafetão.

Na letra acima analisada, a situação social da prostituta fica claramente evidenciada, a situação moral e psicológica que torna a existência desta mulher uma penúria. Entretanto, não somente isto ocasiona uma vida deplorável, essas mulheres vivem em total insegurança social e existencial. De acordo com Beauvoir (2016), que em seu mais célebre livro, *O Segundo*

Sexo, estuda a condição das mulheres prostitutas, essas mulheres são desprovidas de dinheiro, ao fim de poucos anos de “trabalho”, mais da metade encontra-se sífilítica e tuberculosa, a grande maioria morre antes dos quarenta anos, sem falar nas gestações que ocorrem mesmo com toda precaução e nas condições miseráveis e insalubres nas quais dão à luz.

Exploradas pelo mundo masculino de todas as formas, a prostituição baixa, da qual se trata a maior parte das letras dos tangos que tratam sobre a relação *compadrito/milonguera*, é uma existência penosa, na qual a mulher encontra-se oprimida econômica e sexualmente, submetida às arbitrariedades sociais, como bem pudemos observar na letra acima citada, aos caprichos dos homens, das doenças e das misérias, é, como afirma Beauvoir (2016), rebaixada ao nível de uma mera coisa, um inseto que deve ser esmagado rapidamente.

A mulher da canção, já derrotada, mas que o protagonista, em vão, tenta redimir diante da sociedade, pois todas as tentativas por parte dela de provar ser uma boa pessoa caem por terra pelo simples fato de ter sido uma prostituta, a dureza do mundo, “que es sordo y es mudo”, fez com que muitas pessoas chamassem *tango existencial* a *Infamia*. Mais uma vez a figura da prostituta como uma *paratopia*, pois este elemento feminino específico, além de mulher, que já é uma condição marginalizada na sociedade patriarcal, encontra-se na mais baixa escala social dentro deste sistema. A puta é a criatura necessária para a civilização e, ao mesmo tempo, desprezada e atirada à lama.

Como salienta Camus (2017), o absurdo não está somente no encontro do indivíduo humano com a densidade e a estranheza do universo a sua volta, os próprios humanos espalham desumanidade. A mulher, na música em questão, em uma hora de lucidez, compreende a inutilidade de suas ações a titudes, de seus rogos, uma pantomima totalmente sem sentido que torna estúpido o que pretende ou o que a rodeia. Esse mal estar diante da desumanidade, como agrega Camus (2017, p.29), frente à crueldade do próprio sujeito humano, “essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos” é também o absurdo.

O universo masculino, como pudemos perceber na análise sobre as duas figuras femininas centrais do tango, a puta e a mãe, sempre distinguiu entre o bem e o mal da feminilidade no que diz respeito às relações entre exterior e interior, em outras palavras, a mulher que fica em casa e que com esta está ligada, tais como a mãe, a esposa, a filha, e a mulher da rua que, como aponta Maingueneau (2006), será o próprio protótipo da mulher sedutora, a *femme fatale*, a puta. Torna-se, como salienta o analista, uma solidariedade profilática entre as figuras da mãe e da sedutora dentro do mundo do tango. A mãe, no tango, representa o cancelamento da parte “puta” que existiria em cada mulher ainda não domesticada pelo sistema patriarcal.

A mulher sedutora no tango, a prostituta, aquela que não entra em uma casa, que fica na porta, que é vilipendiada, além de ser vítima das barbáries melancólicas de um sistema patriarcal hipócrita que, de acordo com Beauvoir (2016), precisa da prostituta para garantir a civilização, tornando-se esta o esgoto da sociedade machista, uma vez que o homem obriga a esposa à castidade, porém não se satisfaça com isso, essa prostituta sofre ainda a mais extrema das punições que o sistema patriarcalista pode oferecer à liberdade feminina: a morte. O crime dito passional cometido pelo *compadrito* para com a sua *mina* faz alusão ao status de propriedade, de coisa, de objeto no qual a mulher era colocada e a prostituta, mesmo que tendo um pouco mais de liberdade que uma esposa legítima, era ainda mais severamente reificada pelas regras do sistema patriarcal. Uma prostituta não merecia a atenção da polícia ou do governo, era uma pária ainda que sua profissão fosse regulamentada, como passou a ser na Buenos Aires do século XIX, a partir de 1870.

O tango-canção que emerge por volta do final da década de 1910 marca uma nova constituição dessa figura feminina, como analisamos até o momento. Essa nova maneira de tanguear marcará fortemente a oposição entre um passado de miserabilidade, porém de decência e um presente de decadência por culpa do tango e da mulher, o engano produzido pelo contato como tango e o amor, ambos vistos como perigo. A mulher, através do tango, é afogada na lama, é uma mulher do cabaré que, muitas vezes, abandona ao homem que a “protege”, haja vista o cafetão ser esta figura protetora da prostituta, para ir-se embora com outro cafetão e a punição para o pecado de abandonar o elemento masculino é lapidário: doença, pobreza, solidão, angústia, excesso de álcool e drogas e a morte:

Oyendo aquella melodía
mi alma de pena moría
y lleno de dolor sentía
mi corazón sangrar...
Como esa música domina
con su cadencia que fascina,
fui entonces a la cocaína
mi consuelo a buscar.

Ainda que possamos diferenciar o tom moralista que caracteriza o tango-canção, a estrofe acima cita a vinculação entre o mundo da prostituição e das drogas. A condenação moral manifesta-se de forma mais contundente na mulher que abandona o homem, pois este, desesperado e totalmente angustiado, que demonstra não saber existir sem a parceira, apenas representa o orgulho masculino fragilizado e débil. O homem aparece como vulnerável perante a mulher e faz a confissão de seu abandono através do tango. Esta mudança na relação entre o *compadrito* e a *percanta* segue o rastro das mudanças sociais, uma vez que emerge a

necessidade de criar-se uma moral para a vida social organizada nos *arrabales*. Segundo Varela (2008), o tango deve saber dizer o que é, expressar uma ordem e edificar um valor que defina o caráter das práticas sociais, escrever o que é e o que não é, sobre o que é certo e sobre o que é errado e, somente assim, converte-se em um discurso, em uma representação, anunciado uma maneira específica de perceber e atuar. A construção dessa ordem moral, que justificará o crime contra a mulher, é muito mais do que simples conteúdos de letras, este caráter moral torna-se uma estrutura narrativa que se volve constitutiva do gênero do tango.

Nas letras dos tangos-canção das décadas aqui analisadas encontra-se um determinado tipo de mulher, a prostituta, que se repete no tempo. Como salientamos, o *cafiolo*⁵⁰ ou o *compadrito*, era chamado de *cafishio del café con leche* por possuir, na maior parte das vezes, uma ou no máximo duas mulheres que eram por ele exploradas sexualmente, pois geralmente não era dono de prostíbulos. Como salienta Mirta Vásquez (1999)⁵¹, a forma empresarial da prostituição foi trazida pelos imigrantes europeus. O homem argentino, além do laço profissional, estava unido à mulher também por laço afetivo. Quando este laço amoroso era cortado, na maior parte das vezes pela mulher, que abandonava o cafetão/amante, o sentimento de melancolia emergia no elemento masculino, como observamos anteriormente. Da queixa rancorosa, unida ao desejo de vingança por aquela que o abandonou, para chegar ao crime propriamente dito era apenas um passo.

Vale salientar que, tudo que se transmite através da linguagem, como afirma Vásquez (1999), modela desejos e preferências das pessoas que habitam uma língua, no caso do tango, o *lunfardo*. Assim como a mulher, a língua não é universal e, portanto, a cada época cabe uma determinada forma de linguagem assim como do elemento feminino, pouco importa que ela, língua e mulher, existam tal como são descritas por um enunciador, mas sim que ambas precisam situar-se de acordo ao discurso que as determina.

O Tango-canção das décadas de 1920 e 1930 demarca o tema do homem abandonado, um drama de amor próprio do tango, e, junto com ele, inicia-se a construção do que Vásquez (1999) chama de mulher paradigmática que se repete em muitos outros tangos. O homem chora tanto a mulher sexual, degradada a um mero objeto sexual, quanto a mulher maternal, que é a própria idealização feminina. A posição dominante da mulher dentro destas letras de tango coloca o elemento feminino como poderoso, tal como salienta Vásquez (1999), é uma dimensão passional do amor encarnado por um determinado tipo de mulher que arrasta o homem ao pior.

⁵⁰ Cafetão.

⁵¹ Disponível em: <http://www.todotango.com/historias/cronica/10/Las-mujeres-en-el-tango/>

O tema do crime passionai tornou-se lugar comum no tango-canção como parte constitutiva deste gênero. Nas letras, este crime muitas vezes permanece na dimensão do querer, do desejo de vingança, mas não é levado ao cabo pelo protagonista. Podemos perceber esta nuance em muitas letras, como em *La he visto con otro*, de Pascual Contursi, quando o eu-lírico, angustiado por ver a mulher que o abandonara passando por si abraçado com outro homem, percebe que os olhos femininos, os negros olhos que tanto adorara, apenas se riam dele, indiferentes e desdenhosos. O homem, então, tomando o ar nostálgico próprio do tango, recorda que a infiel para si havia prometido o amor, mas deixara abandonado e de luto o seu pobre coração. E arremata:

Hay noches que solo
me quedo en el cuarto,
rezando a la Virgen
me la haga olvidar...
y al verla con otro
pasar por mi lado,
en vez de matarla
me pongo a llorar.

A fórmula repete-se em *La copa del olvido*, de Alberto Vaccarezza, letra de 1921, na qual o protagonista, sentado na mesa do bar, pede cada vez mais bebida ao garçom, convidando-o, inclusive, a beber consigo, a fim de esquecer a covarde traição e o abandono que para a derrocada existencial o arrastava. Após confessar a paixão que a ingrata lhe oferecera, os juramentos de amor que lhe fizera, o narrador conta a traição que sofrera e o abandono irrevogável. Depois de perambular pelas ruas, perguntando aos amigos que podia fazer, deu-se conta que esquecer-la não era capaz, esquecer a mulher e o que ela fizera estavam fora de cogitação. Ela precisava ser punida. Mas...

¡Mozo! Traiga otra copa
que anoche, juntos, los vi a los dos...
Quise vengarme, matarla quise,
pero un impulso me serenó.

Em *Tomo y obligo*, repete-se o estereótipo feminino, a confissão, a queixa, o rancor, o discurso melancólico masculino. Não podendo esquecer a infiel (esquecer? Nunca!), o homem afoga as mágoas no bar, onde narra a sua desventura após tudo entregar à mulher, confessar “de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré”, ou quantas vezes diante dela se tinha ajoelhado ou beijado sob uma árvore florida. Porém, ao vê-la, desprezível, por outros baços embalada...

... fue para mí una puñalada y de celos me cegué,
y le juro, todavía no consigo convencerme
como pude contenerme y ahí nomás no la maté.

Em *Amargura*, percebemos o mesmo discurso constitutivo do tango-canção destas duas décadas, a figura da mulher poderosa que leva o homem à ruína, ao pior de si, pois o homem nunca age, apenas reage. O protagonista começa a canção afirmando que a lembrança da mulher ainda o persegue, implacavelmente, como um nefasto destino do qual não tem poder para libertar-se. A nostalgia está marcada, o narrador recorda-se da “boca que reía” e que “acecha mis insomnios” de forma cruel e confessa que seus próprios olhos viram como a ingrata oferecia a outro os beijos dos lábios vermelhos como uma rosa rubra. Amargurado ao descobrir-se traído e abandonado, um vento de loucura atravessou a mente e afogado de dor e sofrimento desejou vingar-se. Entretanto...

...mis manos se crispaban
mi pecho las contuvo.
Su boca que reía
yo no pude matar.

Dentro da vertente que abrange o ciúme, o rancor e o desejo de vingança, aparece o consolo masculino de ter sido por esta mulher amado em algum momento, e mesmo o único o homem a quem ela verdadeiramente amou. Obviamente que este discurso está nos lábios masculinos, é o homem quem afirma ter sido amado ou mesmo ter sido o único homem a ser realmente amado pela mulher, sendo todos os outros após si meros fantoches nas mãos desta *femme fatale*. Na música brasileira, mais especificamente no samba, encontramos dois exemplos desta vertente do homem abandonado e que chora a loucura por esta mulher. Lupicínio Rodrigues afirma, em *Nervos de aço*, que não há nada pior que encontrar a mulher amada “em um braço que nem um pedaço do seu pode ser”. A estrofe final é digna de um verdadeiro tango:

Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, é despeito, amizade ou horror
Eu só sei que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor

Mas, em *Número um*, Mário Lago fornece a deixa do homem que se consola com a ideia de que, embora abandonado, esta mulher o amou, ou mais que isso, fora o único homem que ela verdadeiramente quis, ou ao menos tivera o privilégio de ter sido o primeiro. O protagonista, afundado no sentimento melancólico, atira à face da ingrata, ao vê-la passar com outro (tal como no tango), “o velho amor esquecido (por ela apenas) que o meu destino arruinou”. Recorda, então, quando ela (assim como no tango), “cansada e desiludida, triste, mendiga de amor”, chegou à sua vida e ele, sempre bondoso, generoso, bom e fiel (como o tanguero), “pobre, com sacrificio”, deu-lhe um novo caminho fazendo do suplício da amada

um paraíso. É sempre o homem quem salva a mulher. Mas tudo fora inútil (como no tango). E o protagonista continua, com um discurso rancoroso melancólico, chamando-a “fútil”, mulher que vai de “mão em mão”, em outras palavras, puta. E termina ao estilo tanguero:

Muda de dono à vontade
 Isso em mulher é comum.
 Não guardo frios rancores
 Pois entre os teus mil amores
 Eu sou o número um.

Esse falso consolo serve apenas para o sistema patriarcal emergir da ruína, sair por cima da mulher, demonstrar que ela não tem poder demasiado. Mas a melancolia aprisiona o homem ao elemento feminino, pois a impossibilidade de esquecer e o desejo de vingança que está, explicitamente, presente no discurso, demonstram a incapacidade de se desvencilhar da *femme fatale*, essa fonte de sofrimento, o sentimento trágico existencial do homem. Para conseguir punir totalmente aquela responsável por solapar os valores do patriarcado, é preciso aniquilá-la, a infiel deve morrer.

A morte feminina é tema constante nos tangos-canção desta época que analisamos. A fórmula homem abandonado-discurso melancólico-mulher punida repete-se, com a diferença de que, agora, a punição é a própria morte da mulher, factualmente falando. Porém, a tragicidade encontra-se exatamente na incapacidade do homem de cortar vínculos com esta *mulher fatal* mesmo após matá-la. Matando-a, como diz Maingueneau (2006), o homem consegue fazer valer as regras do patriarcalismo, entretanto o tanguero não logra superar a perda do objeto amado. Mesmo após a morte da ingrata, o homem segue na decadência existencial por culpa desta mulher que, ainda que morta, é responsabilizada pela própria morte, uma vez que suas ações ocasionaram a reação homicida por parte do homem.

Vejamos em *Noche de Reyes*, Jorge Curi, letra de 1926, ainda que pareça bizarro nos dias de hoje, é necessário, como salienta Fernandes (2000) olhar esta voz masculina com os olhos da época. O protagonista inicia a canção com o mesmo discurso tanguero do homem bom, fiel e amante incontestado da mulher:

La quise como nadie tal vez haya querido
 y la adoraba tanto que hasta celos sentí.
 Por ella me hice bueno, honrado y buen marido
 y en hombre de trabajo, mi vida convertí.

O homem narra o idílico passado no qual fora feliz ao lado dela, a união, o nascimento de um filhinho, a felicidade que se constituiu a sua vida ao perceber, maravilhado, o caminho venturoso que tinha adiante: “ser padre de família, honrado y trabajar”. Mas...

... una noche de Reyes,

cuando a mi hogar regresaba,
comprobé que me engañaba
con el amigo más fiel.

A traição, no tango, dá-se, geralmente, através da figura do “melhor amigo”, que arranca a mulher dos braços do outro. A vertente homicida pode trazer a morte da mulher, do amante ou de ambos, porém nos deteremos apenas no assassinio do elemento feminino. Na letra em questão, ambos os amantes são assassinados pelo protagonista:

Y ofendido en mi amor propio
quise vengar el ultraje,
lleno de ira y coraje
¡sin compasión los maté!

Entretanto, o eu-lírico, no bar, ambiente quase caseiro do cancionero do tango, já embriagado pelo álcool, confessa a um interlocutor, provavelmente algum outro amigo, a quem denuncia através do vocativo “compañero” que, apesar de tê-los matado, de ter matado a ela, não fora capaz de esquecer a vil traição que o enche de “vergüenza, de ódio y de rencor”, pois, do que serviu ter sido tão bom para a mulher se ela terminou por cravar em seu peito a flecha da dor. Em outras palavras, ele a matou, mas não foi capaz de se livrar do sentimento de rancor pela traição sofrida. A última estrofe é trágica:

Por eso compañero, como hoy es día de Reyes,
los zapatitos el nene afuera los dejó.
Espera un regalito y no sabe que a la madre
por falsa y por canalla, ¡su padre la mató!

O filho do casal, nascido na época venturosa de ambos, deixa os sapatos na janela, na Noite de Reis, noite do dia seis de janeiro, data na qual, segundo a tradição cristã, os reis magos levaram presente ao menino Jesus, um costume da sociedade argentina que professa o catolicismo. A criança, o faz de maneira inocente, sem saber que a mãe fora assassinada pelo pai em uma noite como aquela e o protagonista faz questão de pontuar a justificativa do ato: “por falsa y por canalla”. A mulher é responsabilizada pela própria morte, o homem é desculpado, pois seus atos insanos são tão somente consequência do caráter canalha da *mulher fatal*, que faz o homem colocar para fora o pior de si mesmo.

Em *A la luz del candil*, letra de Julio Navarrine, da mesma época de *Noche de Reyes*, 1927, temos uma situação ainda mais grotesca. O protagonista, que se identifica como sendo um “criollo güeno” – um bom argentino - chamado Alberto Arenas, apresenta-se na delegacia e solicita que o delegado o algeme e o leve preso. Mas faz questão de deixar claro, já de antemão justificando a ação que está prestes a contar, que ele é “gaucho honrado a carta cabal”, não é um “borracho” nem sequer um “cuatrero”, apenas é um “criminal”. E segue,

pedindo que o sargento não tenha dele piedade, pois, se por acaso o que fez seja considerado pecado, Deus irá, certamente, perdoá-lo, pois se o fez, não fora por ser mal, mas por culpa da infiel. E narra a sua história:

¡Señor... me traicionaban,
y los maté a los dos!
Mi china fue malvada,
mi amigo era un sotreta;
cuando me fui a otro pago
me basureó la infiel.
Las pruebas de la infamia
las traigo en la maleta:
¡las trenzas de mi china
y el corazón de él!

Não se dando por satisfeito em ter matado a mulher infiel e o amante, mais uma vez na figura do “melhor amigo”, o protagonista ainda leva as provas do duplo homicídio, “las trenzas de mi china y el corazón de él”. Em *Amigazo*, de 1925, e aqui vale ressaltar a proximidade temporal na qual estas letras foram escritas, o que sugere um discurso corroborado por toda uma sociedade, temos uma situação na qual o protagonista, já tendo matado a infiel, vai atrás do amante para matá-lo também, pois “quiso el maula reírse manchando mi frente honrada” e por esta tão mal calculada ação, que feriu a imagem do protagonista diante de seus pares, sem compaixão mataria também o rival. O protagonista afirma categoricamente que finalizou a vingança quando encontrou aquele que “a los lábios de la infiel como abrojo se prendió”. E descreve:

¡Los celos sentí!...
¡Tantié mi facón!...
y luego,... al gaucho,
le abrí el corazón...

Mas, mesmo vingando-se, o homem não é capaz de se desvencilhar do luto não superado, continua afundado na melancolia, na tragicidade da situação, afogando-se no álcool, uma forma de suicídio, por já não encontrar na existência qualquer sentido para seguir vivendo. A mulher representa aqui um sentido existencial, perdido este sentido, a própria existência apresenta perigo de sobreviver. Ele deflagra a vingança suprema e completa, entretanto permanece unido ao fatídico sentimento de rancor:

Y, desde entonces...
mi alma va errabunda
atada a la conyunda
de aquel doliente amor.
¡Chupemos juntos!...
quiero olvidar, sonriendo,
el hoyo que está abriendo
la chuza del dolor.

Silbando, de José González Castillo, letra de 1925, apresenta um cenário completo que possibilita a observação imaginária do ato. A cena passa-se no bairro de Barracas, em uma noite de verão, “cuando el cielo es más azul y más dulzón el canto del barco italiano”. Do fundo do navio atracado, o “rezongo lerdo” de um bandoneón traz o eco monótono de um lânguido lamento, enquanto o uivo de um cão vagabundo e o assobio de um marginal meditando cruzam-se pela rua do bairro iluminada por um farol, sob o qual um casal parecia conversar. Observe-se o ambiente obscuro iluminado parcialmente por uma luz fugidia, tal como no Melodrama. Então...

Una calle... Un farol... Ella y él...
y, llegando sigilosa,
la sombra del hombre aquel
a quien lo traicionó una vez la ingrata moza...
Un quejido y un grito mortal
y, brillando entre la sombra,
el relumbrón
con que un facón
da su tajo fatal...

E o bandoneón segue gemendo seu lamento cujo eco traz o acento lânguido e monótono pela noite afora de uma emoção que se acabou, como dando à cena sua trilha sonora trágica. Como pontuou Fernandes (2000), a descrição de toda a cena é terna, quase suave, a atmosfera pintada pelo narrador é acolhedora e o clima, caloroso. Neste tango podemos perceber todas as nuances das personagens que compunham o *arrabal*: o cachorro de rua, um marginal vagabundo, o marinheiro que toca nostalgicamente uma melodia triste, o poste de luz (artefato presente em outros tangos), o compadrito, a milonguera, haja vista que, em um bairro como *Barracas*, que fazia parte da ala sul da cidade de Buenos Aires e era, nos finais do século XIX e começos do XX uma zona prostibularia, não se poderia esperar outro tipo de personagem que não um cafetão e sua *mina*. E, de repente, a sombra assassina do *compadrito* que fora abandonado e que vinha para vingar-se matando a *percanta* infiel.

A fórmula repete-se, mas nem sempre é a mulher quem morre, o homem que leva consigo a mulher do outro, paga com a vida pela desonra de um igual. Em *Cicatrices*, letra de Enrique Maroni, de 1925, podemos encontrar melhor esta ideia do amante assassinado. Entretanto, inclusive aqui a mulher infiel será responsabilizada pela morte do amante. O protagonista começa o tango como se falasse para a mulher sobre as cicatrizes incuráveis que o amor dela deixara, cicatrizes de uma ferida que lhe dera a vida. E, como não podia deixar de ser, narra seu infortúnio com aquela que desprezou seu amor:

La quería eternamente
pero ella fue perjura
y llenó de honda amargura

y de pena mi ilusión.
 Y es por eso que ahora vivo
 siempre a golpes con la suerte
 y sólo quiero la muerte
 para mi angustiado y pobre corazón.

Como em outras letras, o homem não é capaz de esquecer a mulher nem a traição e o abandono, afunda-se na nostalgia, passa a viver preso ao passado, a um passado no qual fora feliz, não podendo ou, talvez, não querendo, olvidar “aquella que fue su único amor”, não supera o luto pelo objeto amado perdido, torna-se rancoroso, o desejo de vingança nasce e o discuro melancólico cria corpo. A existência torna-se, para o tanguero, uma cicatriz inesquecível, indelével de um “tormentoso pasado que la suerte me ha brindado y que nunca perderé”. E culpa a mulher pelo assassinato do rival:

La quería eternamente
 pero ella fue perjura
 y llenó de honda amargura
 y de pena mi ilusión.
 Y es por eso que ahora vivo
 siempre a golpes con la suerte
 y sólo quiero la muerte
 para mi angustiado y pobre corazón.

E finaliza com a já sabida e inquirida confissão de que, não só é incapaz de esquecer o passado, como não quer esquecê-lo. É como se o cancionero dissesse: “Esquecer? Não quero, e mesmo que quisesse, não posso. Não posso, e mesmo que pudesse, não quero” (FERNANDES, 2000, p.132).

Cicatrices de mi vida
 que, aunque no tienen encanto,
 yo las quiero tanto y tanto
 que jamás, jamás ya nunca olvidaré.

Mas será em *Dicen que dicen*, fantástica letra de Alberto Ballestero, composta em 1930, no qual encontraremos um argumento simplesmente sutil, interessante e aterrador do quão vingativo e cruel pode ser o cancionero do tango quando toma a decisão funesta de aniquila a *mulher fatal*. O narrador, em primeira pessoa, portanto também protagonista da história, começa a falar carinhosa e gentilmente para a mulher infiel, querendo-a seduzir com as palavras, tecendo uma teia, tal como uma Viúva Negra, que irá atrair a vítima, a mulher, para a morte certa. A fala, aqui, com retoque prazeroso, como arma de sedução, também pode ser comparada ao falo masculino, ao órgão sexual utilizado para a mesma função. Falo/fala aproximam-se esteticamente desta vertente da linguagem enquanto prazer ou mesmo gozo sexual.

O protagonista chama a mulher, como o predador à sua presa, pede para que ela não

tenha medo, que se aproxime, seu punho está abaixado (ou seja, ela não precisa temer uma surra), quer apenas contar-lhe um conto que alguém dissera por azar. E começa o tal conto, como se suas palavras fossem fugazes, sem peso, indiferentes: que existira uma *mina*, assim como ela, cheia de ternura e de amor, assim como ela (o protagonista faz questão de salientar, a cada adjetivo, que a tal mulher do conto era tal como a mulher que o abandonara e que estava, naquele momento, diante de si), e que enganara o orgulho de um “mozo taura de fondo bueno... como era yo”. Como antes já visto, o homem coloca-se sempre como o bom, o sincero, o justo e o protagonista, mais uma vez, faz questão de salientar a semelhança que há entre as personagens de seu conto e os da vida real.

E segue o retrato da cena. O protagonista narra para a infeliz o passado no qual o casal do conto vivia feliz em um *cotorro* e que este homem bom amava a mulher amorosa com a mesma força com a qual ele, o narrador-protagonista da história, amara a ela, a infiel. Mas, segue o protagonista com a história do conto, certo dia em que o bom homem fora trabalhar, a *mina* amorosa fora embora com outro, abandonando-o. A estrofe seguinte torna-se sombria e destila todo o ódio melancólico com o qual o eu-lírico está abrumado ao arrematar:

Dicen que dicen, que desde entonces
ardiendo de odio su corazón,
el taura manso buscó a la paica
por cielo y tierra como hice yo.
Y cuando quiso, justo el destino,
que la encontrara, como ahura a vos,
trenzó sus manos en el cogote
de aquella perra... como hago yo...

O protagonista conta, através de um suposto conto, usando de um trágico sarcasmo, a própria história, de um passado feliz, de um amor dedicado a uma mulher que com outro se fora e que, cheio de ódio e rancor, ele buscara incansavelmente para vingar-se. O protagonista alude ao fato de ter buscado a infiel por todos os lados, “por cielo y tierra”, de nunca arrefecer no enalço da ingrata, até que, por fim, encontrou-a. E ao fazê-lo, sabendo que ela temeria qualquer reação de sua parte, fê-la aproximar-se seduzindo-a com um tom de voz doce: “yo sólo quiero contarte un cuento de unos amores que he balconeao”. Detalhe para o nome com o qual o homem se dirige à mulher: *perra*. Após, finalmente, estrangulá-la, tal como Otelo, ocorrem pessoas assustadas pela cena e, calmamente, o protagonista encerra dizendo:

Deje vecino... No llame a nadie.
No tenga miedo, estoy desarmao.
Yo sólo quise contarle un cuento,
pero el encono me ha traicionao...
Dicen que dicen, vecino, que era
todo ternura la que murió...
Que jué el orgullo de un mozo taura
de fondo bueno... como era yo...

Como percebemos, a culpa pelo destino trágico do cancionista do tango é sempre a mulher, a fonte de todo sofrimento masculino, a responsável pelo estado deplorável ao qual este homem se entrega pela traição e abandono por parte dela, o sentimento melancólico que o domina e até mesmo a destruição existencial, o vício, a derrocada moral e física, a morte. A mulher é colocada como único motivador da própria destruição, aniquilação esta que ela encontra pelas mãos do homem. O homem é desculpado, perdoado e insentado de quaisquer delitos, ele é a vítima trágica, o bode expiatório das ações vis da *mulher fatal*. E desde esse ponto de vista, percebemos o quão vulnerável é o homem, dentro do próprio imaginário, perante a figura feminina, colocada como a própria deusa, cuja face terna e mortífera se entrecruzam. A mulher assume o arquétipo do feminino fatal, perigoso, dionisíaco, do qual deve-se fugir, do contrário o homem estará arruinado, decaído, morto. O útero e o túmulo misturam-se no tango, pois a mulher é o próprio sentido existencial do homem e, ao mesmo tempo, seu túmulo; oferta a vida e a morte com a mesma mão.

Em síntese, através do discurso do tango-canção das no período de 1917 e 1945, sugere-se o tipo de mulher que poder-se-ia encontrar pelas ruas de Buenos Aires entre o final do século XIX até meados da década de 1950 do século XX, uma mulher própria dos ambientes cabareteros da cidade de Buenos Aires e, para estas mulheres, cuja existência pontuamos, de pobreza, miséria, fome, haviam apenas duas saídas: casar-se e ter filhos, e seguir afundada em uma vida de tragédias sociais, de escassez, doença, angústia ou entregar-se à perdição, à prostituição, à exploração sexual por parte dos homens; de um ou outro modo, estaria igualmente submetida pelo sistema patriarcal. Situadas nos extremos da dialética mãe/prostituta, ainda não havia aparecido, nesta época, uma terceira via de acesso à salvação para o elemento feminino, como sucederá mais adiante, pelas décadas de 1940 e 1950. Nas décadas por nós analisadas, a figura feminina diz respeito a uma personagem do *arrabal*, perdida, desenganada, condenada á dor, à solidão e à morte, o arquétipo da *milonguera*, cujo destino é ser devotada ao homem, seja pelo amor ou pela necessidade de sobrevivência, já que, até para ser puta, precisava da aceitação e da aquiescência masculinas.

No que diz respeito ao tanguero e ao seu modo de sentir, percebemos que a melancolia permeia todos os aspectos salientados como pontos do modo de sentir trágico daquela sociedade dentro de um determinado período histórico. Portanto, o trágico, não sendo mais uma postura metafísica isolada e individual, passa a ser uma experiência coletiva, compartilhada por uma sociedade em uma época, a um só tempo, de maneira indistinguível, sendo, ao mesmo tempo, metafísica e também social. A melancolia é o conteúdo de

experiências e pensamentos daquelas pessoas que, historicamente, encontrou sua formalização no tango-canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação possuiu como eixo central apresentar os aspectos do trágico existencial dentro do tango-canção, sub-gênero que se configurou como uma forma geral a partir de 1917, com o advento da música *Mi noche triste*, responsável por uma inflexão estético-temática a um nível macroestrutural dentro do gênero do tango. A partir deste momento, reconhecemos a gênese de uma poética tanguera com estrutura semântica, métrica, argumento, a presença de um eu-lírico, sistemas simbólicos, utilização de figuras de linguagem, que possibilitam enquadrar as letras do tango, a contar deste instante, dentro do que seria uma poética do tango, uma literatura tanguística.

Utilizando o viés hermenêutico, a teoria em relação com a interpretação de textos, uma vez que todo pacto de leitura não é condicionado apenas pelo sujeito que lê, mas também pela literalidade da obra, procedemos a uma análise discursiva do protagonista do tango-canção, o *compadrito*, figura marginal da periferia de Buenos Aires que emergiu nas décadas finais do século XIX e é anterior ao surgimento do fenômeno tango. Analisamos seu lugar de fala, o *arrabal*, lugar este que leva consigo uma carga social que estabelece uma fala e um modo específico de falar ao *compadrito*, elementos que constituíram seu *ethos* discursivo, suas características físicas e psicológicas que legitimam o seu discurso.

Com relação aos objetivos desta dissertação, foi elaborada uma revisão bibliográfica consistente com o tema, incluindo conceitos de análise de discurso, do trágico e dos aspectos salientados como partícipes de um modo de sentir trágico do período do tango-canção. Estes objetivos foram alcançados nos capítulos 1 e 2, ressaltando que estas análises tornam-se meios para obter o objetivo central deste trabalho mediante as análises das letras dos tangos no terceiro capítulo.

Apresentamos, no primeiro capítulo, as origens do tango enquanto gênero musical, observando as principais influências que estiveram presentes em sua gênese, como as heranças africana e gauchesca, mas principalmente o elemento europeu, especificamente o italiano, o imigrante que aportou em Buenos Aires para “fazer a América” e só encontrou desolação, desencanto e fracasso. Apresentamos o *lunfardo*, o idioma do tango e a importância que este dialeto marginal possui, atualmente, dentro do espanhol falado pelos argentinos. Salientamos o *bandoneón*, instrumento do tango por excelência, cujo aporte na bacia do Prata é desconhecido e permeado por histórias quase inverossímeis, mas que de um

instrumento criado para servir a rituais funerários na Alemanha, ganhou cidadania portenha e tornou-se sinônimo do tango, estabelecendo uma relação íntima de solidão com o cancionero.

Apresentamos a passarela dos varões que cantaram o tango entre os finais do século XIX até meados da metade do século XX. Figuras arquetípicas que emergiram dos *arrabales* porteños e tornaram-se modelos a serem mimetizados, estabelecendo categorias sociais e valores. Destacamos a figura da *milonguera*, a prostituta das *orillas*, a *pebeta* que sonha em sair do *conventillo* e entrega-se a uma vida de dissolução física e moral nas mãos do cancionero do tango. Discutimos a relação desta nova mulher dentro daquela sociedade, a mulher urbana que bebe, fuma, dança, que faz uso de si, que possui uma subjetividade, contrastada com a figura materna, a mulher patriarcal, submissa ao papel dado pelos homens, evidenciando uma dicotomia simbólica e social que demarca um ponto de inflexão político-social na época, a emancipação da mulher, ainda que por meio da prostituição.

No terceiro capítulo, apresentamos o *ethos* do cancionero e como a tragicidade é construída nas narrativas do tango observando o ideal de entonação desta personagem, acompanhando seu lugar de enunciação, seu código linguístico, seu *ethos*. Analisamos o caráter e a corporalidade, que é o conjunto dos traços psicológicos e corporais, tais como o tom empregado, as expressões utilizadas, assim como a indumentária, o comportamento, o estereótipo que o interlocutor atribui à imagem do *compadrito*. Buscamos compreender a partir do discurso e das marcas discursivas do cancionero do tango, estas marcas que atravessam uma dada cultura, no caso a argentina, em uma determinada época e espaço geográfico, para apreendermos esse cancionero, que não é uma presença plenamente acabada e estática, mas dinâmica e induzida pelo destinatário como fruto de sua interpretação, a fim de identificarmos essas características específicas do *ethos* tanguero e entendermos que tais caracteres específicos fazem menção aos fundamentos do discurso trágico do tango.

Discutimos sobre a ideia de tragédia e do trágico, desde a *Poética*, de Aristóteles, até a nossa sociedade moderna. Para a nossa análise, levamos em consideração que um fenômeno artístico é individual, mas, ao mesmo tempo, também há comunidades de tipos, períodos e estilos envolvidos no mesmo e, aparentemente, o gênio individual e as convenções particulares, através das quais se expressa, não são ou ao menos não aparentam ser inseparáveis. Trazemos, para isso, o pensamento de Raymond Williams, salientando que, ao nos atermos a um determinado feito artístico, como o tango-canção, temos a tendência de querer entender e aprender o que é este estilo, o que é capaz de fazer. Porém, é justamente o estudo de um fenômeno artístico particular, a continuidade desta experiência artística particular, o reconhecimento enquanto uma forma geral até a generificação desta forma e o

reconhecimento deste gênero com um determinado período que deve ser o eixo central da análise de qualquer fenômeno artístico. Tal como efetuamos dentro da análise do tango-canção, fomos capazes de, a partir dele, reconstruir a vida material, a organização social e as ideias dominantes, com maior ou menor precisão, daquela época e daquela sociedade e, ao mesmo tempo, demonstrar como estas mesmas relações sociais se formalizaram esteticamente no tango-canção.

Obviamente que se torna complexo ressaltar este ou aquele elemento como sendo o mais importante, pois se durante um estudo podemos dividir um fenômeno artístico e separar as suas partes, os seus aspectos particulares da existência e representá-los e tratá-los como se fossem autônomos e autossuficientes, temos que levar em consideração que, na vida real, todos estes elementos foram vividos e experienciados juntos, compartilhados coletivamente. Examinamos cada aspecto por separado, mas na experiência viva da época, estes elementos estavam mesclados como partes inseparáveis de um todo complexo e tentamos abarcar este todo ressaltando as relações sociais evidentes como responsáveis formantes do tango-canção que expressa esteticamente o modo de sentir do período, tornando-se uma convenção estética, um pacto entre compositores, cantores e público.

Relacionar um fenômeno artístico, tal como o tango-canção, com uma das partes do todo é útil, mas não suficiente; entretanto, percebe-se, ao medir o fenômeno com qualquer de suas partes separadas, que sempre resta um elemento para o qual não há qualquer obliteração externa. É justamente este ponto ao qual entendemos como sendo a estrutura de sentimento do tango-canção, o modo de sentir, baseado nos mais profundos e menos tangíveis modos de experiência de vida. Uma maneira de responder a um mundo determinado, porém que na realidade não é sentido como um modo distinto de qualquer outro de maneira consciente.

Trouxemos as letras do tango-canção, historicamente situado entre 1917 e 1945, através das quais perfilamos aspectos que contribuem para formarmos a ideia de um trágico existencial dentro deste sub-gênero do tango, salientando sempre que um gênero é historicamente fruto de uma forma geral que, por sua vez, precisou ser antes reconhecida por um público como sendo a formação de novas respostas, interesses e percepções em um novo modo de autorreferência, de o indivíduo conceber a si mesmo.

Ressaltamos a nostalgia, essa não superação do passado, e a partir daqui começamos a ver o discurso melancólico que estruturará o sentir do tanguero. Mostramos como, estética e socialmente, este sentimento de pesar e abatimento pela falta do objeto amado, a mulher, é poetizado nas letras, através das análises semânticas e discursivas. Trouxemos o sentimento melancólico por si mesmo, tal como proposto por Freud, em um diálogo com a melancolia

existencial de Kierkegaard, a fim de demonstrar esta não superação do luto pelo abandono da mulher e o discurso violento que permeia a fala do *compadrito*, contra si e contra o elemento feminino.

A melancolia, o modo de sentir do tanguero, desemboca em consequências discursivas e práticas que foram por nós ressaltados como aspectos do trágico existencial, tais como a degradação física e moral, tanto do *compadrito* quanto da *milonguera*, ambos terminam mal quando não mortos. Percebemos que a ideia do suicídio, seja este propriamente dito ou não, uma vez que o alcoolismo se configura como um tipo de morte, já que no tango não se matam apenas aqueles que se matam, está arraigado ao sentimento melancólico. O melancólico deseja destruir o objeto de desejo perdido ao qual ainda encontra-se atado, porém funde-se com ele uma vez que não é capaz de separá-lo de si. Para livrar-se deste objeto apenas a morte poderia solucionar a questão.

No último ponto de análise das letras, analisamos o crime passional, ressaltando que em todos os aspectos anteriormente salientados, a figura feminina é sempre a culpada pelo sofrimento do homem, é sua perpétua fonte de desencanto. Também aqui a mulher é responsabilizada pela própria morte, uma vez que o homem nunca age, apenas reage às ações da mulher. Neste quesito, percebemos que, quando a mulher solapa o sistema patriarcal, quando assume o papel que deveria ser naturalmente do homem, apenas a sua morte é capaz de salvaguardar esta honra perdida. O homem humilha-se diante dela para melhor puni-la segundo as leis do próprio patriarcalismo a fim de não sucumbir.

Em todos estes aspectos, a melancolia, cujo modo de sentir está atrelado à dor, ao abandono e à perda, emerge no tanguero como uma resposta inconsciente de uma coletividade a uma experiência existencial privada, cujas relações pessoais se desagregaram. O novo papel assumido pela mulher na sociedade, com o início da emancipação feminina fez com que aquele caráter fixo da mulher como mãe, noiva virgem ou esposa fiel caísse por terra, se aniquilasse. E esta nova mulher, livre, causará ao homem angústia e desencanto. A intimidade, os interesses, os desejos, as demandas voltam-se agora para uma tragédia individual, para os conflitos subjetivos, transitando entre a falta e o vazio. Esses sentimentos se mostram esteticamente no cenário obscuro, no eu-lírico voltado para o passado, no espaço restrito do quarto íntimo.

O sentimento de abandono tão contundente no tango-canção advém do trauma individual e coletivo que atestam a difícil condição do sujeito humano no início do século XX. No uso semântico de figuras de linguagem e sistemas simbólicos, esse novo cancionário do tango, esse *compadrito* melancólico, projeta sobre o mundo material seus fluxos de

pensamentos, ainda não como sucederá a um Roquetin ou Meursault, mas engendram cenários obscuro, fechados, silenciosos, através dos quais podemos perceber a desestruturação da experiência humana como uma chaga inflingida à ordem simbólica. A tragédia é íntima, passa-se entre as paredes do *bulín* obscurecido e iluminado apenas por uma luz fugaz de uma lâmpada, ou em um *callejón* escuro entrecortado por um farolzinho.

O tango-canção que surgiu a partir de 1917 trouxe o retrato de um perdedor, não mais o *compadrito* triunfante de antanho; começa por deixar-se apreciar o sofrimento, as penas, os lamentos, e através deste clima, emergiram uma série de características estruturais, formais, estéticas e simbólicas que demonstram a influência decisiva de uma temática discursiva carregada pela melancolia. Aparece um eu-lírico bem demarcado, há a introdução da segunda pessoa através da apóstrofe (“percanta que me amuraste...”), modificando completamente a literatura tanguera que se tinha desde então. O tango transformou-se na caracterização de uma tragédia íntima pautada pela melancolia, uma tragédia cantada em poucos minutos, alicerçada sobre uma personagem fracassada e sentimental, existencialmente entediada, presa ao passado e que contrasta sensivelmente com a figura milonguera anterior: fria, cruel, indiferente e que sempre triunfara. O *arrabal* se entristeceu.

Pudemos perceber que *compadrito*, para caracterizar-se nesse ser-*compadrito*, precisa reunir traços físicos e psicológicos a fim de se reconhecer e, por sua vez, ser reconhecido por seus pares, outros homens *compadritos*. Pertencer ao gênero masculino não era condição *sine qua non* de ser *compadrito*, mas antes de possuir as características previamente estabelecidas por um modelo ideal que sai das ruas de Buenos Aires para tomar uma dimensão arquetipal. A partir deste conjunto psicofísico que constitui o que afirmamos ser o *ethos* do *compadrito*, compreendemos as transformações sofridas por esta figura portenha mítica ao longo das décadas embrionárias do tango.

De um *compadrito* triunfante, que detém o poder, cujo sentimento de indiferença era a principal característica, passamos para um *compadrito* existencialmente fracassado e que torna-se melancólico. As mudanças ocasionadas nas características deste ser suburbano encontram-se, entre outros fatores, na transformação que sofreu os papéis das mulheres na sociedade. Estas mulheres trazem junto às suas liberdades um novo papel e o entrega aos homens, que não sabiam lidar com isso. Para o sistema patriarcal é impensável que as mulheres possam pensar-se uma subjetividade e, ainda por cima, independente. Para os homens, não ser reconhecido enquanto superior é uma prova clara e concreta de que não são mais homens.

A partir disto, a análise do discurso do *compadrito* torna-se virulento. Não mais uma

mera narração de sua superioridade triunfante, um homem que manda, que possui o poder, que narra despreocupadamente suas aventuras com as prostitutas; agora um homem que fracassou, cujo papel perdeu o sentido. Seu discurso passa a ser a queixa de um eu-lírico solitário, trancafiado em lugares apertados - seu quarto de cortiço - em meio a uma escuridão parcialmente iluminado por alguma luz fugidia, tal como a própria mulher que lhe escapa das mãos. Não sabendo lidar com o presente, pressentindo um futuro de total desastre, prende-se ao passado, já seu conhecido e profundamente sentido. Torna-se uma figura sem futuro, estagnado em um tédio existencial aporético. Este *compadrito* encontra-se previamente excluído de qualquer possibilidade futura.

O tango transformou-se em um poço sem fundo de inspiração e recursos poéticos e musicais em todo o mundo. Enrique Santos Discépolo perpetuou a definição mais famosa do tango como “un pensamiento triste que se baila”, uma frase que reflete esse caráter turbulento e intenso que impregna as composições do tango-canção. A fugacidade do tempo, a paixão, a pátria, a nostalgia e, sobretudo, o amor em suas facetas mais desastrosas, são os fios condutores que, durante o século XX, serpenteiam pela tessitura do gênero. É impossível entender o tango sem entender antes, ainda que de maneira superficial e distanciada no tempo e no espaço, o lugar no qual nasceu.

Um olhar mais aprofundado para o lugar social do tango, bem como para o imaginário que o cerca e que o constituiu, poderia ajudar a melhor entendermos esta brusca transformação em sua principal voz, o *compadrito*. Uma análise mais pormenorizada sobre os arquétipos que permeiam o mundo do tango poderia esclarecer as muitas masculinidades encontradas em suas letras e a ambígua relação do homem com o elemento feminino, esta eterna fonte de sofrimento, e com os próprios homens. Uma investigação do tango enquanto fonte histórica da nação Argentina, poderia auxiliar a entendermos as questões do alcoolismo e do suicídio, tão presentes nas letras dos tangos-canção, uma vez que a época na qual emerge esta forma geral encontra-se na denominada década infame argentina, época na qual muitos artistas, filósofos e literatos cometeram suicídio no país.

Nosso parcial percurso pelo tango coloca em evidência a permanência de uma situação constitutiva do sub-gênero do tango-canção que é o encerramento e o abandono de um eu aprisionado à solidão e ao pranto por culpa de uma mulher que foi embora. Não obstante, entre todos os compositores de tangos da época histórica por nós analisada, este eixo semiótico fortemente apoiado pelo espacial e pelo concreto, faz emergir metáforas que metamorfosea uma prisão sentimental, uma prisão da memória que demarca o amor perdido no destino e a trágica condição humana, apresentando, nestas declinações, motivos amorosos

e sociais, refletindo uma história e uma identidade, a de aqueles imigrantes entre os quais nasceu o tango.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUINIS, Marcos. **El atroz encanto de ser argentino**. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Disponível em: <http://www.agnargentina.gob.ar/>. Acesso em: 21/09/2018.
- ARGENTINA EXPLORA. Disponível em: <https://argentinaxplora.com/>
- ARISTÓTELES. **POÉTICA**. Os Pensadores – vol. II. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- ASÍ CUBRIÓ LA PRENSA LA MUERTE DE CARLOS GARDEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKS9a306qH8>
- AZEVEDO, Álvares. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance**. Tradução de Auror Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior et al. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- BAROJA, Leonor Martínez. **Buenos Aires al sur: Imágenes de San Telmo y más allá**. Buenos Aires: Gagliamore, 1993.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores S/A., 1987.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BECH, Gloria Elena G.; GAIVIZZO, Soledad B. **Tango – lenguaje y cultura rio-platense**. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2001.
- BENEDETTI, Hector. **Nueva historia del tango – de los orígenes al siglo XX**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.
- BIBLIOTECA DO CONGRESSO DOS ESTADOS UNIDOS. Disponível em: <https://www.loc.gov/>
- BIRMAN, Joel. **Cartografias do Feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1985. Coleção Nossos Clássicos, v. 115.
- BOGGIANO, Silvana. **Tango oculto, ese abrazo por venir**. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- BORGES, Jorge Luis; BULRICH, Silvina. **El Compadrito – su destino, sus barrios, su música**. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **El tango – Cuatro conferencias**. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- _____. Historia del tango. In: _____. **Obras Completas**. 14. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAGA, Mauro Mendes. **Tango – A música de uma cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG,

2014.

BUENOS AIRES CIUDAD. Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar>

CAMINITO. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/es/Caminito>

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo** – Ensaio sobre o Absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLOS GARDEL A TRAVÉS DE SU ARTE. Disponível em: <http://gardel-es.blogspot.com/>

CAROZZI, María Julia. **Así se baila el tango**. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

CARRETERO, Andrés M. **Tango** – Testigo social. Buenos Aires: Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.

CARRIEGO, Evaristo. **Poesías** – Misas hereges, La canción del barrio, poemas póstumas. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de AUBER Y PLA, 1913.

CARVALHO, Cláudio Alexandre S. **O Problema XXX e o tratamento da condição melancólica em Aristóteles**. Revista Filosófica de Coimbra. n. 47. 2015.

COURA, Kalleo. **Tango da morte: Ritmo do lamento**. Aventuras na História – Para viajar no tempo. 2012. Disponível em: <http://origin.guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/tango-morte-ritmo-lamento-435999.shtml> Acesso em: 19 de abril de 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King King**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DOMENACH, Jean-Marie. **O retorno do trágico**. Tradução de M. B. Costa. Rio de Janeiro: Tipografia Guerra-Viseu, 1968.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência** – A ideia do Trágico. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ESCUELA de Música Popular de Avellaneda. **EL LIBRO DE LOS TANGOS**. Vol. I. Buenos Aires: Italia 36, 1870.

ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FELIPPE E SILVA, Cristiana. **Vida é milonga: Troca e Dádiva no Ritual-Tango**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontífice Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. São Paulo, p.181. 2016.

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango** – Uma possibilidade infinita: temas, autores e intérpretes da música do Rio da Prata. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

FERRER, Horacio. **El Tango** – Su historia y evolución. Buenos Aires: Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São paulo: Ática, 2007.

FREUD, Sigmund. **Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico/Trabajos**

sobre metapsicología y otras obras. Vol. 14 Obras Completas. Traducción de José L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores S. A., 1992.

GARCÍA, Miguel Ángel. **El arrabal em el Tango**. Tango Reporter, n. 132, maio 2017. Disponível em: <http://www.tangoreporter.com/nota-arrabal.html>. Acessado em: 05/05/2018.

GARRAMUÑO, F. **Modernidades Primitivas: Tango, samba e Nação**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOBELLO, José. Aproximación al Lunfardo. Buenos Aires: EDUCA, 1996.

_____. **Breve historia crítica del tango**. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

GRANDORDY, Beatrice. **La femme fatale – ses origins et sa parentèle dans la modernité**. Paris: L'Harmattan, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Os lugares da Tragédia**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. In: Kathrin Holzemayr Rosenfield (org). Filosofia e Literatura: O Trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. Buenos Aires: Martínez, 2009.

HIDALGO HUERTA, Manuel. **El retorno Del Tango**. Mar Oceana: Revista del Humanis español e Iberoamericano, nº 5, 2000, pp.71-90.

HUPPES, Ivete. **Melodrama – O gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

IBÁÑEZ, Vicente Blasco. **Argentina y sus grandezas**. Madrid: José Blass y Cia. San Mateo, 1910.

KIERKEGAARD, Sören. **El concepto de la Angustia – Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original**. Traducción de José Luis L. Aranguren. Madrid: ESPASA-CALPES, S.A., 1982.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: depresión y Melancolía**. Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

KUNDERA, Milan. **La insoportable levedad del Ser**. Traducción de Fernando Valenzuela. Hipódromo-Condesa, México (D.F.): Tusquets Editores, S. A., 2002.

LAFONT, Suzanne. **Suprêmes clichés de Loti**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.

LAS ÚLTIMAS IMÁGENES DE GARDEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8Nw8vSFakI>

LOPES, Paulo Roberto Masella. **A função epistemológica do estrangeiro no espaço semiótica da máquina comunicacional tanguera**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Espaço de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP). pp.402. 2014.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2. ed. Lisboa: Editoria Presença, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Imagens de si no discurso – A construção do Ethos**. Tradução de Fabiana Komesu, Dilson Ferreira da Cruz e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de Freda Indursky. 3. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.

_____. **Pragmática para o discurso lietário**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Stéréotyper le Féminin: entre le Doxique et l'Esthétique**. Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, BA, n.1, v.5, p. 35-61. Jun. 2007.

MAUPASSANT, Guy. **O Passeio**. Tradução de Patrícia da Mata, Luís Rodrigues, Susana Lopes et al. Babilônia – Línguas, Culturas e Tradução, n. 5, nov. 2009. pp: 123-135.

MENESES, Andreia dos Santos. **Entre pátrias, pandeiros e bandoneones: O embate entre vozes marginais e disciplinadoras nas composições de samba e tango (1917-1945)**. Tese (Doutorado em Língua espanhola e Literatura hispano-americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). pp. 310. 2012.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **Os limites da helenização: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa**. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MOST, Glenn W. **Da Tragédia ao Trágico**. Tradução de Constança Ritter. In: Kathrin Holzmayr Rosenfield (org). *Filosofia e Literatura: o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MUSEU CASA CARLOS GARDEL. Disponível em: <http://www.buenosaires.gob.ar/museocasacarlosgardel>

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Para além do Bem e do Mal**. Tradução de Márcio Pugliese. Curitiba: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora S. A., 2001.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais – Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALACIOS, Ariel. **O dia em que o Papa abençoou o Tango**. In: Estadão. 2009. Acesso em: 04 de abril de 2018. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/>

_____. **Os Argentinos**. São Paulo: Contexto, 2012.

PALERMO VIEJO. Disponível em: <https://palermoviejo.mforos.com>

PAYET, Luciano. **El Funyi Maxera**. Comunicación Académica nro 1574. Academia Porteña del Lunfardo. Disponível em: <http://www.oocities.org/ar/lunfa2000/1574.html>. Acesso em: 05/05/2018.

PEREIRA, Avelino Romero. **La vida es una herida absurda: representações da melancolia no tango**. Anamorfose – Revista de Estudos Modernos, n. 2, v. 2. 2014.

- PÉREZ, Fabián. **Fabián Pérez**. Disponível em: <https://fabianperez.com/>
- ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 2008.
- PANTI, Roncetti de; LARA, Tomás de; LEONILDA, Inés. **El tema del Tango em la literatura argentina**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- PASTAFIGLIA, Marcelo. **Léxico lunfardo nos tangos interpretados por Carlos Gardel (1917-1945)**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade federal de Santa Catarina (UFSC). pp. 179. 2006.
- POR SIEMPRE... GARDEL. Disponível em: <http://gardel.unsl.edu.ar/home.html>
- RICOUER, Paul. **A teoria da interpretação – O discurso e o excesso de significação**. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.
- SÁBATO, Ernesto. **Tango – discusión y clave**. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1963.
- SALAS, Horacio. **El Tango**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 2004.
- SANTAELA, Lucia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano**. Tradução de Lara Biasoli Moler. Pitágoras 500, v. 4. Abr. 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigo. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Notas preparatórias para o Curso de Linguística Geral: Língua. In: BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (org). **Escritos de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Pires e Izidoro Blikistein. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 247-248.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SILVIA, Cristina Felipe. **Vida é Milonga: Troca e dádiva no ritual-tango**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Ciências Sociais, Pontícia Universidade de São Paulo (PUC-SP). pp. 181. 2016.
- SOUZA, Marcos Alvito Pereira de. **A guerra na Grécia Antiga**. São Paulo: Ática, 1988.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- TANGO POR SI SOLO. Disponível em: <http://www.tangoporsisol.com.br/>
- TODOTANGO. Disponível em: www.todotango.com
- TOMO y Obligo. In: **Museo Casa carlos Gardel**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N4vVdOTDy9E>. Acesso em: 12/06/2018.
- UNAMUNO, Miguel de. **Del sentimiento trágico de la vida – em los hombres y em los pueblos**. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1993.
- VARELA, Gustavo. **Tango: genealogía política e historia**. Disponível em: <http://flacso.org.ar/formacion-academica/historia-social-y-politica-del-tango-argentino/>. Acessado em: 31/07/2018.

VÁSQUEZ, Mirta. **Las mujeres en el Tango**. Revista Club de Tango, n. 37, Buenos Aires, jul./ago. 1999.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino**. 2. ed. Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXOS



Figura 1 O compadrito e sua "mina", 1920. Archivo General de la Nación.



Figura 2 Compadrito bailando tango, 1907. Foto publicada na revista Caras y Caretas, no mesmo ano. Archivo General de la Nación.



Figura 3 Hombres bailando tango en el río de la Plata, Buenos Aires, 1904. Archivo Generalde la Nación



Figura 4 Tango entre hombres, Buenos Aires, sin fecha. Archivo Generalde la Nación.



Figura 5 Homens bailando tango em 1880. Archivo Generalde la Nación.



Figura 6 El Viejo Almacén, mítico bar/salão de Tango, o mesmo salientado no tango "Sentimiento Gaucho". Ano 1890. Fonte: "Buenos Aires al sur. Imágenes de San Telmo y más allá". Leonor Martínez Baroja. Ed Gagliamore, 1993.



Figura 7 Unión Bar, antigo bar de Tango em San Telmo, Buenos Aires, finais do século XIX. Fonte: “Buenos Aires al sur. Imágenes de San Telmo y más allá”. Leonor Martínez Baroja. Ed Gagliamore, 1993.

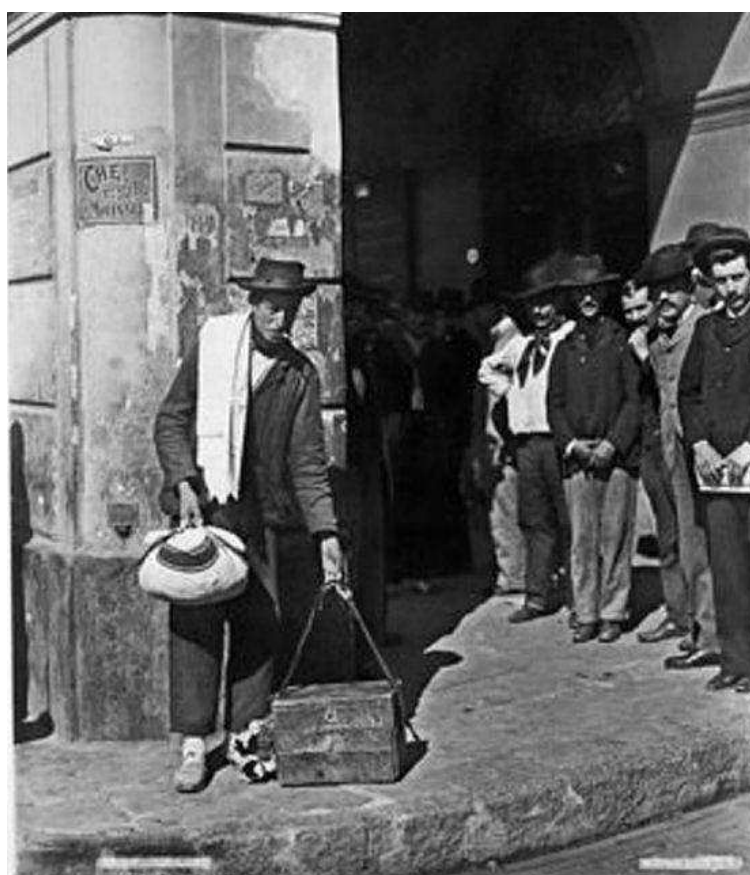


Figura 8 Imigrantes em Buenos Aires em busca de trabalho, 1900. Archivo General de la Nación.



Figura 9 Alojamento para os imigrantes recém-chegados à Buenos Aires, finais do século XIX. Archivo Generalde la Nación.



Figura 10 Gaucho argentino fotografado no Peru. Foto de 1867. Fonte: Divisão de Gravuras e Fotografias da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.



Figura 11 O "compadre" Segundo Ramírez, começo do século XX. Fonte: Archivo General de la Nación. Esse senhor inspirou o escritor argentino Ricardo Güiraldes a escrever o romance *Don Segundo Sombra*, de 1927.



Figura 12 Cortijos em Buenos Aires, fins do século XIX. Archivo Generalde la Nación.



Figura 13 Calle de la Piedad, a rua do pecado no bairro de Montserrat, 1890, a mesma salientada na milonga “La Mulateada”. Fonte: “Buenos Aires al sur. Imágenes de San Telmo y más allá”. Leonor Martínez Baroja. Ed Gagliamore, 1993.



Figura 14 Caminito, no bairro La Boca, 1939.

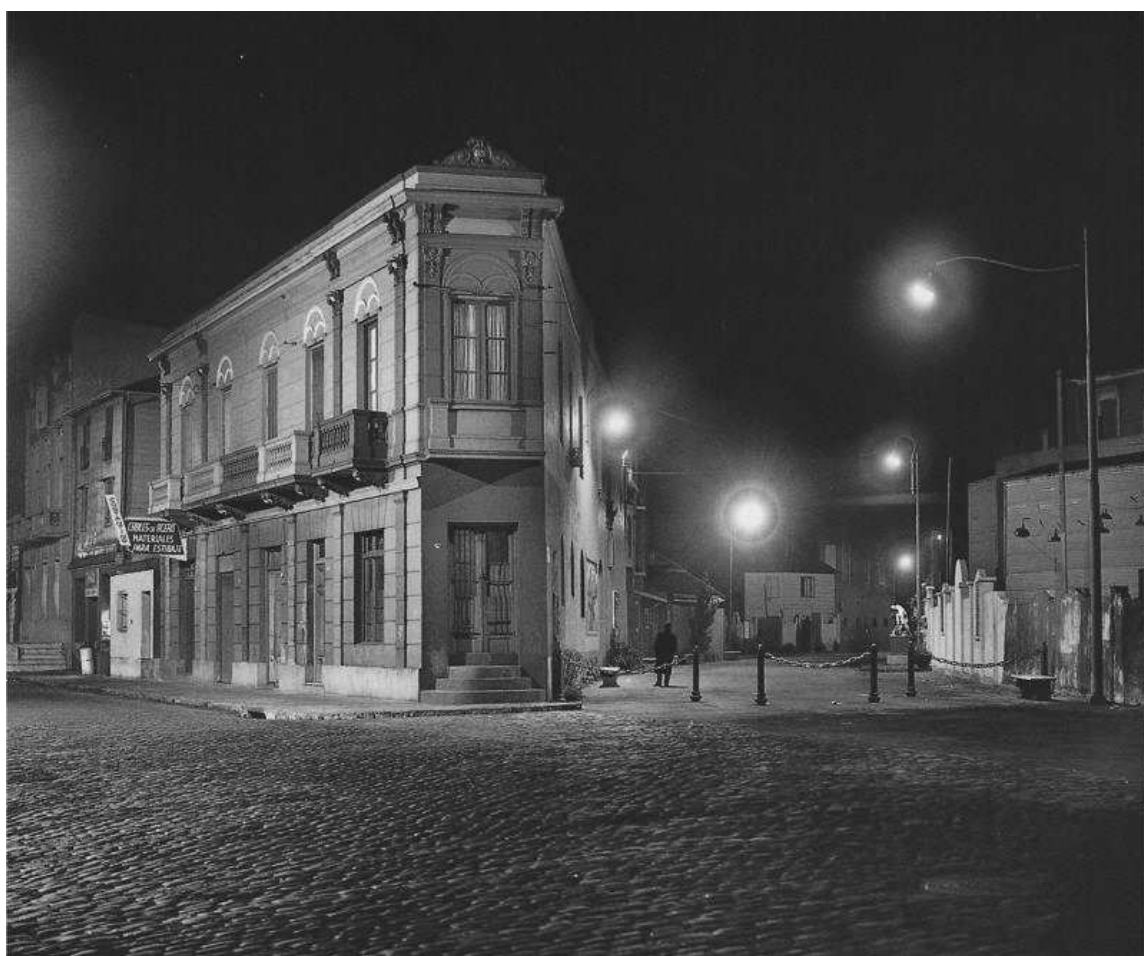


Figura 15 Caminito, 1960.



Figura 16 Caminito.



Figura 17 Casal dançando Tango no Caminito.



Figura 18 Mausoléu de Carlos Gardel no cemitério da Chacarita, Buenos Aires. As placas foram trazidas por aficionados de todas as partes do mundo como homenagem ao homem que cantou o tango.



Figura 19 Estátua de Carlos Gardel no bairro de Puerto Madero, Buenos Aires.



Figura 20 Estátua de Gardel na Av. 9 de Julio y Yi, Montevideo, Uruguai.



Figura 21 Estátua de Carlos Gardel no aeroporto de Medellín, Colômbia, onde faleceu em 24 de junho de 1935, aos 44 anos, vítima de um desastre aéreo.



Figura 26 Carlos Gardel. Foto Studio Silva, 1933, Montevideo, Uruguay. Fonte: Archivo General de la Nación.



Figura 22 Carlos Gardel. Archivo General de la Nación.



Figura 23 Estátua de Tita Merello em Pasaje Carlos Gardel, Buenos Aires. Uma das primeiras e principais vedetes argentinas. Os atuendos que porta são próprios da milonguera, a figura feminina do tango.



Figura 27 Destroços do avião de Carlos Gardel, 24 de junho de 1935, Medellín, Colômbia. Fonte: Museu Casa Carlos Gardel.



Figura 24 Chegada do corpo de Carlos Gardel a Buenos Aires, 05 de fevereiro de 1936. Fonte: Archivo General la Nación.

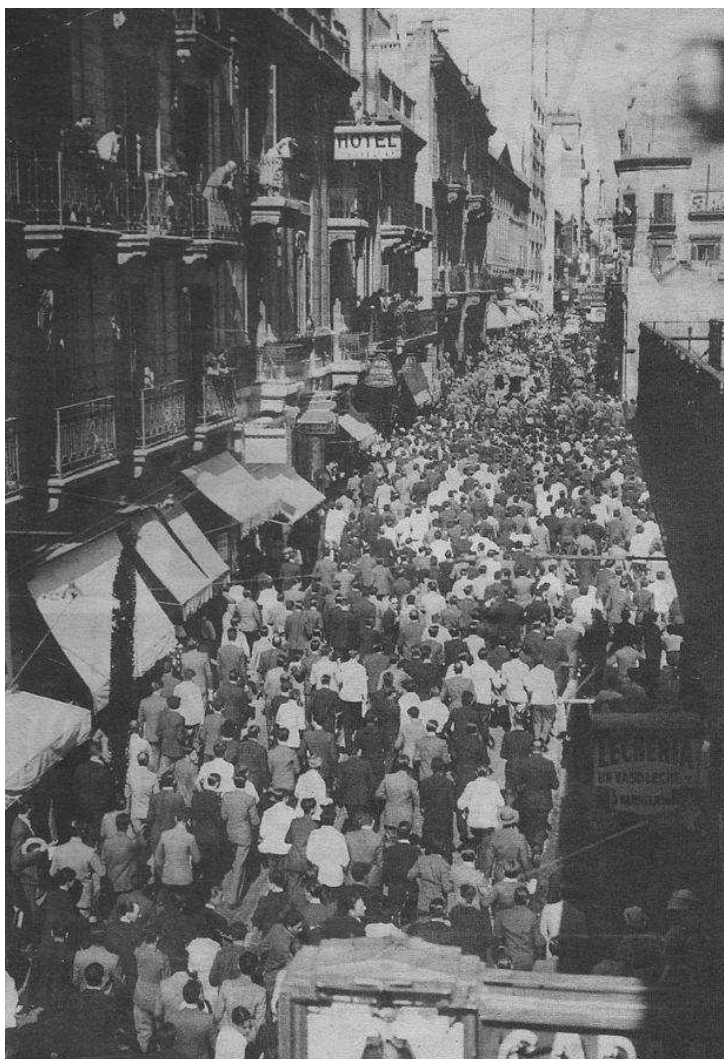


Figura 25 Cortejo de Carlos Gardel em Buenos Aires, 1936. Fonte: Archivo General de la Nación.