

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Escola Superior de Teatro e Cinema



UM TANGO COM GARDEL

**MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
VERTENTE TEATRO-MÚSICA**

Hugo Daniel Nogueira Costa Moreira

Amadora, Junho/2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
Escola Superior de Teatro e Cinema

UM TANGO COM GARDEL

MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
VERTENTE TEATRO-MÚSICA

Hugo Daniel Nogueira Costa Moreira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas – vertente Teatro-Música, realizada sob a orientação da Professora Maria Repas Gonçalves e co-orientação do Professor António Neves da Silva.

Amadora, Junho/2014

**Dedico este trabalho
à minha filha, Camila**

¡Tango!...
Piel oscura, voz de sangre
¡Tango!...
Yuyo amargo de arrabal.
¡Tango!...
Chata, pingo, luna grande,
¡Tango!...
Vaina negra del puñal.
¡Tango!...
Voz cortada de organito,
Guapo
Recostado en el buzón.
Trampa,
Luz de aceite en el garito...
¡Todo!
Todo vive en su emoción.”

(Homero Manzi)

Agradecimentos

Para a criação do resultado final deste projecto, um agradecimento especial:

Aos meus pais pelo apoio e incentivo, sem os quais esta aventura não teria sido possível.

Ao José Carlos Garcia, pelo *brainstorming* inicial e pela ajuda incontornável na criação da ideia base deste projecto. A sua visão como encenador e criador, os tempos de reacção, o incentivo da procura por algo novo, pelas personagens do universo de Gardel e de como tornar o projecto interessante sem ser maçador. Pela coreografia do casaco do Chaplin e pela dica do Pedro Carraca.

Ao Pedro Carraca pela disponibilidade, por ter aceitado um projecto só pelo prazer de ajudar, por tentar sempre arranjar um tempo para ensaiar comigo mesmo quando ele não tinha esse tempo. Pelas *n* vezes que dizia sempre “Outra vez”, pelo encorajamento e dedicação e pelo acompanhamento até ao final desta aventura.

Ao Professor António Neves da Silva, pelo seu profissionalismo, dedicação, genialidade e ajuda preciosa nos tempos e nas melodias e no trabalho de preparação de material para estudo em casa. Pela escuta e confiança transmitida nas apresentações. Por ter acreditado que este projecto tinha pernas para andar “fora da casca”.

À Sílvia Filipe pelo balão de ar e pelo alento que me deu quando estava a entrar em desespero por necessitar de uma visão exterior e não a tinha. Pelo incentivo e ajuda e por ter aceitado o convite de ser minha arguente

À Rita Pea e à minha mulher Sara na criação do texto, pela paciência e por terem aturado as minhas manias e conflitos, cada uma com a sua visão, uma mais poética outra mais teatral, no corta e cose na procura do melhor texto.

À Professora Maria Repas por ser sempre uma querida e por estar sempre lá mesmo quando não recorri a ela e devia. Pela preciosa ajuda na parte final do projecto na afinação das músicas e no sentimento a dar às mesmas tornando-me num “Matador” com o seu porte e postura.

Ao Teatro Estúdio Fontenova, à Graziela por me ter feito chegar às mãos o livro com o texto do Letria que serviu de base à peça, ao José Maria pelo apoio técnico e ajuda a encontrar as condições para apresentar a estreia da peça e aos dois pelo apoio incondicional e carinho por me terem recebido na sua, nossa, casa.

Ao Professor Armando Nascimento Rosa pelo apoio na parte científica e de pesquisa, sempre com a sua imensa sabedoria e conhecimento de uma biblioteca

inesgotável. E pelas indicações que me deu de possíveis locais de apresentação do trabalho bem como de locais de pesquisa bibliográfica.

Ao meu avô, que me aturou horas a fio a servir de ponto e a seguir o texto nos ensaios lá de casa para conseguir decorar as 12 longas folhas de texto.

Ao Sr. Jorge, D. Paula e Sónia pelo apoio e ajuda constantes.

À Embaixada da República da Argentina por me ter aberto as portas da sua biblioteca de modo a poder consultar as obras que me permitiram desenvolver este trabalho de investigação e o passar aqui por escrito.

À Comuna Teatro de Pesquisa por me ter aberto as portas do seu café-concerto para poder apresentar o resultado final do meu trabalho.

Resumo

A história do tango está impregnada de uma infinita paleta de acontecimentos.

Foram esses acontecimentos que contribuíram, de uma maneira muito viva e muito própria, para o tango se ter tornado em muito mais que uma dança ou uma canção.

O tango é a identidade de um povo, o ícone cultural maior de um país que cresceu na miscigenação entre as culturas das suas próprias raízes mais profundas com as que atravessaram o Atlântico oriundas da Europa e África.

Uma dança nascida nos prostíbulos, revestida de pecado e censurada pela alta sociedade e pela igreja mas amada pelo povo.

Emigrou, ganhou fama e voz e assim se tornou *canción*. Canta tristezas e amarguras, males de amor, saudades e vivências espelhadas num Rio de Prata que viu crescer a voz maior destes sentimentos: Carlos Gardel, o homem que tinha uma lágrima na garganta.

Pelas suas origens, evolução e sentimentos contidos na sua lírica, o tango encontra no fado o par ideal para uma dança intemporal e única.

Palavras-chave: Tango, Dança, *Canción*, Carlos Gardel, Fado.

Abstract

The history of Tango is filled with infinite innumerable factors.

Those factors have contributed, in a very lively and individual way, for Tango's becoming something much more than a dance or a song.

Tango is the identity of the people, the biggest cultural icon of a country that evolved in the miscegenation between the culture within its own deepest roots and those who crossed the Atlantic from Europe and Africa.

A dance born from brothels, clothed in sin and condemned by high society and church, but loved by the people.

It emigrated, gained fame and, thus, became *canción*. It sings of sadness and bitterness, heartaches, yearning and life experiences, mirrored in a Rio de Prata (Silver River) that witnessed the growth of these feelings' greatest voice: Carlos Gardel, the man who had a teardrop on his throat.

Thanks to its origins, its evolution and the feelings held in its lyric, Tango finds in Fado the perfect partner to a timeless and unique dance.

Keywords: Tango, Dance, *Canción*, Carlos Gardel, Fado.

Índice

Introdução.....	11
O tango.....	14
Origens.....	16
Influência Geográfica e Cultural.....	22
A origem popular do tango.....	28
A evolução do tango.....	33
A música do tango.....	38
A Guardia Vieja.....	43
A Guadia Nueva.....	45
O tango-canção.....	47
O Lunfardo.....	50
Carlos Gardel.....	53
Da teoria à prática.....	69
Conclusão.....	73
Bibliografia.....	78
Anexos.....	82

“Hey baby, how about this dance?
Why? 'cause it takes two to do this dance!”

Introdução

O tango é difícil de definir. É um estilo, uma forma de vida. Há quem diga que é uma forma sofrida de vida. Há quem diga que é uma forma alegre de viver. A alma do tango é profunda e intensa.

A alegria, a sedução, a intensidade dos sentimentos são o que mais caracteriza o tango. Nada no tango é superficial ou menor. Tudo é intenso e carregado de vida. Há até quem encontre semelhanças entre o tango e o “nosso” fado.

O tango começou nas ruas, nas vielas, passou pelos bordéis e prostíbulos, ganhou forma nas academias, *canguelas* e *pirigundines* e chegou aos grandes teatros e ao grande ecrã. Resistiu à grande Guerra, à censura da Igreja e da alta sociedade até ser aclamado e difundido pelos quatro cantos do mundo.

Numa altura em que a Argentina atravessava uma alteração e evolução profundas, com a chegada de emigrantes vindos do outro lado do Atlântico que se misturaram com os nativos locais, alterou por completo o panorama cultural enraizado até então. Esses homens vão influenciar, de uma forma muito viva e muito própria com a bagagem de ritmos e danças que trazem nas suas pequenas malas e que procuravam na Argentina uma nova oportunidade ou uma vida melhor.

Esse mesmo país com poucas mulheres, onde o tango começou a ser usado pelos homens, primeiro para aprimorar os passos da dança com outros homens, para depois mostrarem os seus dotes e seduzir e disputar as mulheres. Quem melhor conseguisse dançar o tango mais facilmente conseguia tal sorte na disputa/galanteio encetados.

Essas mulheres entraram na dança e o tango bebeu outra sensualidade e comunhão. A comunhão de culturas e raízes entre os habitantes locais e os que procuravam uma vida nova. Mas essencialmente a comunhão dos corpos a marcar o mesmo ritmo e o mesmo sentimento.

Se existiu algum tipo de choque em algum ponto do processo de integração entre *criollos* e dos recém-chegados, até agora ninguém afirmou tal ter sucedido, como uma demonstração da enorme generosidade de ânimo dessa nação argentina, já que a fusão se cumpriu naturalmente e sem interrupções. Essa gigantesca mistura de culturas, cujos

ingredientes principais foram os que com carinho os argentinos denominavam com ternura, de “gallego”, de “tano” ou “franchute”, foram eles que deram nascimento a novos costumes e formas de ser, que têm a particularidade de ser absolutamente distintas de outras em qualquer outra parte do mundo: uma maneira original de interpretar a essência do ser humano como ente individual e que resulta numa forma única de viver essa nova captação da realidade.

Esta simbiose realmente extraordinária - para além de dar lugar a essa frase tão sugestiva, mas não menos exacta que define este território como um “*crisol de razas*”- tenderia, mais tarde ou mais cedo, e de maneira quase fatalmente obrigatória, a evidenciar-se por meio de algum fruto de natureza cultural.

É extraordinário que tal tenha ocorrido mediante a expressão musical. O tango é, nada mais, nada menos, que a demonstração prática da autêntica natureza e das características básicas desta nova raça, que como já foi dito, é totalmente distinta a todas as outras que povoam o planeta, mas que ao mesmo tempo é portadora da sabedoria de ter aproveitado o melhor de todas elas.

O tango é uma dança, ou até mais que isso, que requer dois bailarinos, movendo-se numa relação conjunta, às vezes em simultâneo, outras em oposição.

O tango como dança existiu antes do tango como música. Não é estranho que esta tenha sido a sua primeira forma de expressão: a dança, é *per se*, uma manifestação comunicativa e participativa na vida quotidiana dos povos. A comunidade aceita uma dança porque nos seus gestos vê representada a sua identidade. Compartilhar uma dança é pertencer a uma cultura, é celebrar um ritual. O ritual é uma forma de comunicação que não necessita explicar-se, simplesmente se vive.

Mas o tango foi, para além disso, tango *canCIÓN*, testemunho extraordinário da vida social e obra poética de grande relevância. Por outro lado, o tango dança-se, continua a dançar-se com tanta, ou com maior, frequência que em suas origens. Dança, música, canção: a pluralidade do tango não é comparável a nenhuma outra.

Devido à sua universalidade e imensa popularidade, o tango produziu os seus próprios ídolos e vilões, os seus próprios estereótipos e caricaturas, sua crónica familiar e seu círculo mitológico.

O enigma da origem por excelência continua sendo a do seu cantor máximo, Carlos Gardel.

Seja dança, canção, letra, poesia, música, história ou mito, o tango gravou nas tábuas da história o seu nome tal como a sua voz maior.

Como curiosidade, a frase “*It takes two to tango*” - São precisos dois para (dançar) o tango tornou-se popular graças a uma canção de Al Hoffman e Dick Manning no ano de 1952. As versões mais conhecidas são as de Pearl Bailey e outra de Louis Armstrong.

A frase foi amplamente noticiada pelos *media* quando Ronald Reagan brincou sobre as relações russo-americanas durante uma conferência de imprensa presidencial em 1982.¹ Desde então a metáfora do tango tem feito manchetes na imprensa internacional.

Mas antes de esta frase se ter tornado popular já ela era usada, para querer dizer “*sexo ante nupcial*”, nos anos 30 na Austrália.

Mas quando escutamos a letra da música em questão: (...) *ther's a lot of things that you can do alone! But... Takes two to tango, two to tango (...)*, elas esclarecem muito do trabalho que foi feito no período de preparação da apresentação da peça “*Um tango com Gardel*”.

Voltando ao tema e à frase em análise, ela tem outros significados como infidelidade, compromisso, negócio, dependência mas a que melhor descreve este meu trabalho é a de duas pessoas estarem fortemente ligadas e essa ligação só resultar se o objectivo comum for o mesmo.

Sendo um monólogo o espectáculo que apresentei “*Um tango com Gardel*”, houve muito trabalho individual, muita pesquisa, horas a decorar textos, músicas, explorar sentimentos. Mas todo esse trabalho teria sido infrutífero e sem resultados se não fossem os meus companheiros de “dança”, todos aqueles que ajudaram a levantar o projecto.

Um projecto que me levou a um mundo totalmente desconhecido. Um mundo muito mais complexo, intricado, belo e apaixonante do que eu podia supor à partida.

Mas também muito aliciante a descoberta das suas origens, as personagens que deram ao tango a dimensão que tem na história e nos dias de hoje.

E foi esse desconhecimento que levou a essa nova descoberta que tornou este trabalho muito desafiante e recompensador. Mais ainda quando temos pessoas que assistiram ao espectáculo nos agradecerem pela curiosidade que o mesmo despertou para descobrirem essa personagem também desconhecida para elas: Gardel.

Senhoras e senhores, silêncio, que se vai dançar e cantar o tango...

1 - Mieder, Wolfgang, (1997). *The Politics of Proverbs: From Traditional Wisdom to Proverbial Stereotypes*, University of Wisconsin Press, p.125.

O tango

Fazendo minhas as palavras da personagem Julio Sosa ²³ na peça *Um tango com Gardel* ⁴, em que logo no início ele diz: “(...) *Tango? Mas o que é isto do tango?(...)*”, vamos entrar neste mundo tão vasto e apaixonante e tentar descobrir o que é o tango.

Engraçado ter escolhido para o meu projecto final de mestrado um tema quase desconhecido para mim. Conheço o tango como dança, de ter visto algumas vezes na televisão ou em vídeos na internet concursos de danças de salão, uma ou outra exibição de tango argentino, cenas em filmes como *Shall we Dance – Vamos Dançar* - mas nunca assisti ao vivo a qualquer apresentação.

Conheço Astor Piazzolla e alguns dos seus temas (assisti ao musical *Maria de Buenos Aires* no Teatro Carlos Alberto), como também conheço a música de Gotan Project e Narcotango.

Mais do que isso era um mundo totalmente desconhecido. Não conhecia as suas raízes, origens, os seus rostos mais famosos, culturas, correntes. E de Carlos Gardel acontecia o mesmo, uma personagem quase desconhecida. Apenas reconhecia a melodia de *Adios Muchachos* sem saber ser um tango por ele cantado.

Assim fui em busca do desconhecido. Como em qualquer projecto, há vantagens e desvantagens, mas partir de uma folha em branco pode dar mais liberdade e haver menos possibilidade de contaminação de vícios que são usuais num actor e no seu trabalho.

Assim tudo começou com um texto sobre Gardel, muita pesquisa sobre o mesmo e sobre o tema, escolher canções, escrever e voltar a reescrever, ensaios e aqui estamos.

Agora voltando mesmo ao tango, afinal o que é isto do tango?

O tango é um género musical e uma dança a par. O ritmo é sincopado, tem forma musical binária, com tema e estribilho, e compasso de dois por quatro. A síncope é de uma nota tocada no tempo fraco que se prolonga até um tempo forte, o que movimenta a música e desloca acentuação do ritmo. ⁵

Classicamente é interpretada por orquestra típica ou sexteto e reconhece-se o *bandoneón* como seu instrumento maior e essencial.

2 - Julio María Sosa Venturini. Las Piedras, 2 de fevereiro de 1926 - Buenos Aires, 26 de novembro de 1964. Foi um cantor uruguaio

3 - Ganhou o cognome de *El varón del tango* in: Grunewald, José Lino; *Gardel, lunfardo e tango*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994

4 - Ver Anexo 1

5 - Copello, Marcelo – Tango Conferência - Revista Gosto nº7 Fevereiro 2010 – Editora Isabella

A coreografia, desenhada a partir do abraço do par, é complexa e retrincada, onde desenham passos ou figuras com os pés, numa entrega que envolve as mãos e o olhar em cada movimento do corpo, expressando uma grande sensualidade. O tango mescla o drama, a paixão, a sexualidade, a agressividade, é sempre e totalmente triste. As suas pausas são tão importantes como os seus movimentos.

O tango é uma expressão artística oriunda das zonas da periferia da metrópole Buenos Aires como consequência da diversidade de raças e culturas (gaúcha, indígena, hispânica, italiana) produto da imigração de milhares de europeus que chegavam em busca de novas oportunidades de trabalho e de uma nova vida no final do séc. XIX.

De natureza popular, surge dos *arrabaldes*, bairros de trabalhadores na periferia da cidade.

Como dança, embora com as suas evoluções ao longo do tempo – nos primórdios era só dançada por homens, daí o facto dos rostos virados, sem se fitarem – é uma dança dura, fechada, como referi, devido às suas origens, marcadamente masculina, sem trejeitos femininos. Quando aparece a mulher ela torna-se mais envolvente e sensual com largos toques de feminilidade embora o elemento feminino seja sempre submisso.

Com o decorrer do tempo incorporou o canto com letras de temas muito variados mas as mais usuais eram e continuam a ser as que versavam desgostos de amor onde espelham justamente o sentimento de culpa que os homens poem nas mulheres pelas suas maleitas de amor ⁶, nostalgias pelo passar do tempo, morte, bem como temas humorísticos, problemas sociais e políticos expressos numa linguagem própria chamada *lunfardo* – que falaremos mais adiante -, a qual adoptou muitas expressões italianas e africanas.

Tango é dança, é canção, é ritmo, paixão, pecado. Amado ou ostracizado o tango não deixa ninguém indiferente.

Segundo Discépolo ⁷, "*o tango é um pensamento triste que se pode dançar*". ⁸

6 - Do tango *Qué me van a hablar de amor* (1946), com música de Héctor Stamponi (1916-1997) e letra de Homero Expósito.

7 - Enrique Santos Discépolo Deluchi. Buenos Aires, 27 de Março de 1901 - 23 de Dezembro de 1951, foi um poeta, compositor, actor e autor de peças de teatro e de letras de tangos argentino.

8 - Sabato, Ernesto: *Tango: discusión y clave* (pág. 11). Buenos Aires: Losada, 1963

Origens

O tango é uma expressão artística e a sua origem poder-se-á encontrar na América do Sul, mais precisamente nas entranhas do Rio da Prata nas cidades de Buenos Aires e Montevideú, capitais da Argentina e Uruguai.

Na apresentação conjunta entre a Argentina e Uruguai para o reconhecimento do tango como património imaterial da Humanidade por parte da Unesco pode-se ler:

*“El tango nació entre las clases bajas de ambas ciudades [Buenos Aires y Montevideo] como una expresión originada de la fusión de elementos de las culturas afroargentinas y afrouuguayas, auténticos criollos e inmigrantes europeos. Como resultado artístico y cultural de este proceso de hibridación, el tango es considerado hoy en día como uno de los principales signos identitarios del Río de la Plata.”*⁹

Esta expressão artística é consequência da diversidade de raças e culturas, fruto da imigração proveniente da Europa e África no final do séc. XIX onde essas pessoas vinham à procura de novas oportunidades de trabalho e de uma nova vida.

Mas essa origem não é muito clara. Há várias teorias no que diz respeito às raízes da própria palavra.¹⁰

O investigador Héctor Benedetti, no seu ensaio “Sobre la etimología de la palabra tango”¹¹ faz um avanço considerável nas diversas teorias existentes e o caminho que cada uma tomou.

A etimologia do tango não contribui em absoluto para esclarecer o porquê da existência desta música. Buscar uma justificação, um motivo para o ser, suporia um profundo desprezo relativamente a qualquer forma artística, nem se podendo esquecer o conceito de *art happens*.

Em relação ao tango, muito já se escreveu a seu respeito. Por isso Benedetti aponta as principais directrizes da sua origem.

A primeira directriz provém do latim, através do castelhano antigo. Em latim, “tango”, como verbo activo ou transitivo, é a primeira pessoa do singular do indicativo

9 - Formulario de nominación del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad». UNESCO

10 - Gobello, José (1976). *Tango, vocablo controvertido. Historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor. pp. 133-144

11 - Benedetti, Héctor Ángel (2001). Sobre la etimología de la palabra tango. *Doce ventanas al tango*. Buenos Aires: Fundación El Libro. pp. 37-55

de *tangere*. Poderá descender desde o nome de uma pessoa. Concretamente, de uma mulher negra, talvez liberta ou fugitiva. Essa mulher bailava tão bem uma espécie de contradança, que o seu nome baptizou a arte. Ela chamava-se “Tango”.

No que diz respeito à segunda directriz, a mesma poderá, ainda, ser reconhecida como uma onomatopeia. Em 1836 encontra-se “tango” no *Diccionario Provincial de Voces Cubanas* de Esteban Pichardo, impresso em Matanzas, Cuba. “Tango” é, segundo o lexicógrafo da ilha, uma “...reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores o atabales”. Desses tambores, os *tambus*, pode igualmente, por erro de grafia, derivar em “tango”.

Em África, os negros reuniam-se nos *tangos* para desenvolver os seus rituais. No Rio de la Plata continuaram a chamar “tango” aos “*cotos*”¹² reservados para uso exclusivo da sua comunidade.

Onde podemos ir buscar, então, a etimologia da palavra tango? Apesar das evidências de um nascimento africano e escravo, vale a pena determo-nos neste ponto da busca à volta do Río de la Plata, deixando claro que tal como em África, tango é o sítio de reunião dos negros.

Não se deve, contudo, aligeirar as conclusões, por duas razões: primeiro, porque tango é o lugar de baile e não o nome da dança. Segundo, porque também em Espanha, pela mesma altura, se pode encontrar esta palavra.

Quando o tango andaluz se converte na dança da moda na América do Sul nos anos 1870, 1880, a dança dos negros - chamada milonga - passa a chamar-se tango por supostas analogias nos passos da dança ou nas suas características musicais.

No entanto este sentido não vem directamente do negro, mas sim do espanhol, que por sua vez a foi buscar a Cuba, ou seja, o Rio da Prata adquiriu duas vezes o vocábulo. Primeiro, na época colonial, designando o lugar de reunião. Posteriormente, a palavra surgiu para dar nome a uma dança nascida nesse mesmo sítio. Foram duas origens com muitos anos de diferença uma da outra, oriundas de geografias distintas. Nas últimas décadas do século XIX reduziu-se a um só significado: aquele que conhecemos actualmente.

Acredita-se que a palavra tango surgiu muito mais cedo que a dança.

Rodríguez Molas¹³ cita uma denúncia de 1789, realizada por Manuel Warnes

12 - Pátios interiores de uma zona habitacional com acesso reservado aos habitantes ou convidados.

13 - Ricardo E. Rodríguez Molas. Buenos Aires, 1930 - Buenos Aires 9 de outubro de 2006, foi um destacado historiador e ensaísta argentino. Entre as suas obras destaca-se *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX* (1957)

(então funcionário do *cabildo* de Buenos Aires), em que se usa a palavra "tango" para se referir às reuniões dançantes dos escravos:

*«No permitan semejantes bailes y juntas las del tango, porque en ellas no se trata sino del robo y de la intranquilidad para vivir los negros con libertad y sacudir el yugo de la esclavitud.»*¹⁴

A palavra «tango» volta a aparecer no início do século XIX, em alguns documentos que a associam a lugares e actividades proibidas. A primeira história remonta a 1802 com um anúncio de venda de um imóvel que é promovido como "casa e local de Tango", ou seja, o local onde dançavam e se divertiam os negros. Muitas vezes, esses locais foram fechados pelas autoridades locais, o *virrey*, por considerar imorais as actividades ali realizadas, como esta referência de 1807:

“Sobre tambos, bailes de negros. Que respecto a los bailes de negros, son por todos motivos perjudiciales se prohivan absolutamente, dentro y fuera de la Ciudad, y que se imponga al que contrabenga el castigo de un mes á las obras publicas.”

Resolución del Cabildo de Montevideo de común acuerdo con el gobernador Francisco Javier Elío del 26 de septiembre de 1807¹⁵

E ainda, em 1827, uma informação policial, reflecte a opinião que um representante do Estado tinha sobre os bailes dos negros e como os seus costumes eram incompatíveis com os das nações cultas e por essa razão deviam ser proscritos:

*"El procurador general está muy distante de oponerse a las diversiones y entretenimientos que conducen a robustecer la parte física y a distraer la moral. Pero la inocencia de ellas y su simplicidad degeneró según los progresos que hizo la corrupción de las costumbres y las leyes de las naciones cultas se empeñaron en su reforma. (...)Los que, observan de cerca los bailes de los tangos, observan entre unos y otros una exacta analogía."*¹⁶

14 - Ricardo Rodríguez Molas: "Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano - en Desmemoria, 2001

15 - Ayestarán, Lauro (1953). La música en el Uruguay. Montevideo: SODRE

16 - Rodríguez Molas, Ricardo (2000). Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. In: Desmemoria 27

Esta documentação apenas faz referência à palavra, mas não à sua origem.

Uma das muitas teorias, e porque não há muita documentação de estudo, refere que a palavra tango seria uma onomatopeia representando o som produzido pelos tambores que seriam usados nos primórdios do tango. Mas é difícil comprovar pois, pelo que nos chegou, o tambor nunca terá sido um instrumento usado no tango.

Há quem defenda que deriva da palavra latina *tangere* (em latim *ergo tango* - eu toco, 1ª pessoa do singular de *tangir*) que significa “tocar (um instrumento), alcançar, tangível”. Mas levando em linha de conta que o tango de outrora não tinha uma postura fechada, de contacto físico, esta teoria também não acolhe muito consenso.

Aquela que parece reunir mais apoiantes, como faz referência o *American Heritage Dictionary*, é a que afirma que o tango é uma palavra de raízes africanas, proveniente do dialecto *ibíbio* da família linguística Niger-Congo *tamgú*: tambor ou dançar ao som do tambor. No séc. XIX, em El Hierro, ilhas Canárias, a palavra tango significava «reunião de negros para dançar ao som do tambor». Da África do Sul surge também a palavra *tambo* que significa festa ou celebração.¹⁷

Foram estes “tambos” ou “tangus”, - que o investigador da Universidad de La Plata, Oscar Escalada afirma serem sinónimos do vocábulo quechua *tanpu*¹⁸ que derivou para *tambo* e logo usado como sinónimo de *tango* - já constituídos em associações de origem étnica da comunidade afro-rioplatinense desde que a escravatura começou a ser abolida em 1813, que começaram a surgir as academias, conhecidas localmente como *pirigundines* e *canguelas*¹⁹, nas quais se foi formando o tango na segunda metade do séc. XIX.

O Dicionário da Real Academia Espanhola de Letras, na edição de 1899 define tango como «fiesta y baile de negros o “gente del pueblo”». É nesta edição que surge a definição etimológica da palavra latina *tangere* que referi anteriormente. Mais tarde, na edição de 1914, define-a como tocar um instrumento. Nas edições seguintes foram retiradas quaisquer referências etimológicas.

Na edição de 1925, retira a etimologia latina e acrescenta na sua definição «Dança da alta sociedade importada da América no início deste século (leia-se séc. XX). Uma vez mais o tango viajou da classe baixa para a classe alta.». Acrescenta ainda

17 - V. Rossi: *Cosas De Negros*, Buenos Aires, 1926; C. Vega: *Danzas Y Canciones Argentinas*, Buenos Aires, 1936
18 - Escalada, Oscar (2002). *Investigación sobre la etimología de la voz tango y su evolución*. La Plata: Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata. Pág. 18

19 - A “academia de tango”, também chamada milonga, e antigamente *piringundín* ou *canguela*, é um centro, usualmente privado e de acesso público, dedicado especialmente à dança do tango

«música para esta dança» e também «tambor das Honduras». Só na edição de 1984 o tango é definido como uma dança argentina.

O historiador de música Carlos Veja ²⁰ refere que no México, uma dança denominada tango, já existia no séc. XVIII. Arquivos da Santa Inquisição fazem referência a um «tango antigo», uma música mexicana em 1803.

Alejo Carpentier, no livro *La Musica en Cuba*, afirma o seguinte:

"Em 1776, uma frota procedente da Europa e que havia feito escala em Havana, transportou para Vera Cruz (México) alguns emigrantes de cor que levaram com eles um baile chamado El Chuchumbé que obteve um extraordinário êxito e difusão, mas que foi proibido pela Santa Inquisição do México, porque aquela dança cubana causava danos em Vera Cruz particularmente entre as donzelas. Ao referir-se ao El Chuchumbé o informador da Santa Inquisição escrevia: " [...] as coplas são cantadas por um grupo enquanto outros bailam, seja entre homens e mulheres ou entre quatro mulheres e quatro homens, com movimentos lascivos e batendo barriga contra barriga".²¹

Ainda no mesmo livro Carpentier afirma que um padre chamado Labat descreve uma dança muito parecida, vista por ele em Santo Domingo em 1698:

" [...] os bailarinos estão dispostos em duas fileiras; os homens de um lado as mulheres do outro. Saltam, giram sobre si mesmos, aproximam-se, retrocedem para de novo se reunirem ao compasso do tambor [...] parecia que davam golpes de ventre. Afastam-se logo dando voltas com gestos absolutamente lascivos"²²

Aceita-se assim como sendo a mais consensual, mesmo junto dos historiadores e investigadores eruditos, a origem africana da palavra tango tendo sido trazida para a Argentina pelos escravos.

Buenos Aires tinha um papel importante no tráfico de escravos. Os africanos que atravessaram o longo Oceano Atlântico até chegarem ao Rio de Prata tiveram um papel fundamental no nascimento do tango.

20 – Carlos Veja: 14 abril 1898 – 10 fevereiro 1966 – musicólogo, compositor e poeta argentino, considerado o pai da musicologia argentina

21 - Carpentier, Alejo (1972), *La música en Cuba*, Mexico: Fondo de Cultura Economica

22 – idem, *ibidem*

Entre os negros, índios, crioulos, campeiros rio platenses bailava-se de uma maneira livre músicas como valsas, passo doble, chotis, habaneras, e milongas. Nesta insólita babel de línguas, conhecimentos e costumes sobrevive o caos que parece ordenar-se sobre as bases metafísicas do destino.

Próximo do porto, estavam os "Cafés - Concerto" e os tablados recreativos onde *"homens e mulheres se reuniam com a finalidade de aproximar seus corpos, seus sorrisos, taças de bebidas e fumo dos tabacos provindos de Cuba, Jamaica e Filipinas"*.²³

Em Buenos Aires existem as tradicionais festas da coletividade africana celebrada desde o final do século XVIII. Nestas existem os rituais religiosos e secretos a que o público branco não tem acesso. E o acto público conhecido como candomblé, também chamado de Tango, em que os negros celebram a coroação dos Reis Congos.

As cerimónias, actos e espetáculos destes imigrantes, resumem, guardam uma variedade de danças e canções cujas raízes, cujas cores, sabores e graças estarão na paleta dos criadores rio platenses na hora de empreender a epopeia, que a partir desta miscigenação começa a construção do mito Tango argentino.

23 - Silingo, M.C. (1992). *Tango - Danza Tradicional I*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Influência Geográfica e Cultural

Se bem que o tango, como tal, começa a construir a sua história a partir da década de 1880, ao longo do tempo, o tango vai-se produzindo por entre a fusão de distintos ritmos e cadências, na forma lenta e acompanhada por uma realidade social que lhe serve de marco e razão de ser.

A Argentina, em meados do século XIX, era o que podemos chamar um país vazio. A maioria das pessoas vivia nos grandes centros urbanos como Córdoba ou Buenos Aires.

Essa povoação pequena, hoje Buenos Aires, era sem dúvida, a causa do atraso no desenvolvimento do país. Por isso o presidente Domingo Faustino Sarmiento abraçou a ideia da imigração, não só como objetivo de povoar o país, mas também de alcançar o nível de desenvolvimento dos países vizinhos.

Como nessa época a Europa estava em plena Revolução Industrial e lá havia grande prosperidade, embora existindo miséria entre as classes mais baixas da população, o convite do governo argentino não tardou a seduzir italianos, espanhóis e africanos para virem trabalhar para a Argentina, que segundo Comte “*Fue la mejor manera que encontraron miles de inmigrantes llegados a América llenos de esperanza*”.²⁴

Ainda assim, o quadro de felicidade e de melhores oportunidades de vida pintado pelo presidente argentino não tinha umas cores tão fiéis como ele as pintara.

Vários acontecimentos foram marcando a história da Argentina que contribuíram para pintar esse quadro, ora em tons negros, ora em tons vivos.

Entre esses acontecimentos podemos destacar que em 1873 é derrotado pelas tropas nacionais o último caudilho federal, Ricardo López Jordán. Um ano mais tarde é vencida em La Verde, a revolta do General Bartolomé Mitre em oposição ao triunfo eleitoral de Nicolás Avellaneda. Aparecem também as primeiras manifestações de tango nas tropas portenhas do General Arredondo, fieis a Mitre, que entoam as coplas de *El Queco*, cuja letra se conservou: “*Negra me voy pa’l queco/ negra dejame pasar*”. Queco era um dos nomes dados aos bordéis.

Acontecem em 1878 as primeiras greves. O movimento dos trabalhadores começa a ganhar peso na sociedade e as manifestações por melhores condições

24 - Comte, Mónica Hoss (2009). *Tango y Bandoneón*. Maizal, Buenos Aires

de trabalho começam a surgir e a serem em maior número de manifestantes. Momento marcante a greve de 1921 na Patagônia, com centenas de fuzilados pelo exército.

Em 1879 o General Roca conduz a campanha no deserto – as pampas - para exterminar o índio que assola essas vastas regiões do país. Nesse mesmo ano é eleito Presidente e institucionaliza-se a República. Há ainda a revolução contra o governo de Miguel Juárez Celman em 1890, o movimento cívico-militar de 1893 comandado por Hipólito Yrigoyen, a Semana Trágica de Buenos Aires em 1919 quando os operários em greve foram massacrados seguindo-se outro massacre quando se realizavam os enterros, o golpe militar do general José Felix Uriburu em 1930, outro golpe militar de 1943.

Buenos Aires, entre esta azáfama de movimentos e golpes converte-se na sede do governo central e capital da Argentina. A nova nação, agroexportadora por excelência, extremamente ligada ao Império Britânico, dirigida politicamente por uma classe culturalmente afrancesada e com a sua força de trabalho proveniente, na sua maioria, da imigração, iniciava um caminho diferente do conhecido até esse momento.

Ao chegar à Argentina, com um estado novo em ebulição, os imigrantes encontraram-se com pouquíssimas oportunidades de trabalho, não podiam possuir terras, e as que estavam repletas de gado não tinham onde nem como viver decentemente. Muitos deles terminaram sujeitos a um regime de escravatura laboral para não passarem fome ou outro tipo de necessidades. Assim viam como os seus sonhos, de melhores condições de vida para suas famílias que tinham deixado na Europa, não se concretizavam.

O historiador Ernesto Palacio descrevia assim a realidade encontrada pelos imigrantes:

*“No habían tierras para ellos, en un país casi desierto, porque las tierras estaban acaparadas por los criadores de ganado –el negocio nacional- y pedía más vacas quebrazos. Muy pocos lograban ubicación en las colonias agrícolas. (...) Los inmigrantes venían en su mayor parte, a acrecentar el proletariado urbano y rural y a suministrar servicio doméstico barato, empleándose en las tareas que se les diesen, de las cuales algunos lograrían emerger a fuerza de sacrificios y ahorro.”*²⁵

25 - Palacio, Ernesto (1957). Historia de la Argentina 1835-1943, Editorial Huemul, Buenos Aires, p.268

A decepção desses homens foi a inspiração principal do tango.

Viviam em subúrbios nos *conventillos* - um tipo de vivendas urbanas -, onde cada quarto era alugado por uma família ou por um grupo de homens. Estas casas foram os primeiros lares de muitos imigrantes recém chegados ao país.

As zonas de refeição e as casas de banho eram comuns para todos os inquilinos e apresentavam más condições sanitárias, e as condições de vida eram muito precárias.

Nestes bairros florescia o vício, o contrabando e a prostituição. Especialmente o bairro “La Boca” era famoso e notório pelos seus salões de baile, as tascas, os bordéis escondidos e os oficiais, os lugares onde se fumava ópio, os músicos de tango, os bêbados, os marinheiros, os jogadores de sorte e azar e os malandros.

Nestes lugares os encontros entre os imigrantes de diferentes origens, e vindos do campo, os violentos, indomáveis e independentes *gauchos*, carregando as expressões humanas das vastas e desoladas *pampas* ²⁶, mistura de sangue índio e espanhol que tinham fugido do campo, eram uma terra fértil para a cultura popular.

Sem o mínimo de condições nem muitas opções de prazer estes imigrantes, a que se juntaram ainda os soldados desocupados com o fim dos litígios vindo para os subúrbios em busca de outros destinos, carregavam ainda a dor da nostalgia e a frustração. Amando a bebida, o ócio, o canto, o violão, voltaram-se para a música. É a época das guitarradas – *payadas* - e das canções crioulas e acaba por ser a música um escape, como meio de alívio para tantas penas, “*era un medio de canalizar su sensación de inseguridad, su frustración, su nostalgia y la falta de una familia*”. ²⁷

O que começou por ser quase uma expressão de dor e saudade dos seres mais desprotegidos e insignificantes da sociedade, a que não escaparam os primeiros autores e cantores de tangos que tiveram profissões tão modestas e variadas como peões de matadouro, condutores de autocarros públicos, padeiros, tratadores de cavalos, foi estendendo as suas asas para cobrir todos aqueles que, seja de alegria ou de tristeza, se emocionam com as suas melodias.

Podemos afirmar que o tango se assumiu como representante da identidade de uma sociedade multicultural e multirracial. Marcos Aguinis diz a esse respeito:

“O tango gerou cultores que lhe deram brilho e variedade, modelou

26 - Região pastoril de planícies na Argentina. Deriva do vocábulo quéchua *pampa* que significa “Planície”

27 - Comte, Mónica Hoss (2009). *Tango y Bandoneón*. Maizal, Buenos Aires

*amplos retalhos da alma coletiva com os sucessivos personagens que se foram formando no futuro da nação. Perambulou pelos arrabaldes, ganhou os salões, entrou no cinema e conquistou o gosto popular como um irmão gémeo do jazz. Havia verdade no jazz e no tango da primeira metade do século XX. Ambos vieram do chão de terra batida e de uma dor tão profunda que tirava o fôlego. [...] o tango apresenta eloquentes indícios da nossa mentalidade. Do atroz encanto de ser argentino. Expressa rancor, medo, tristeza, picardia.”*²⁸

O tango é um género que vem vindo a resistir às modas, mas acima de tudo aos impulsos e solavancos que fazem e movimentam a história do mundo. Com uma grande capacidade de movimentos, de resistir a guerras e a revoluções tecnológicas, tudo isto nada mais fez do que reanimá-lo e conferir-lhe capacidade de resistir.

Mesmo assim, a sua evolução viu-se muitas vezes limitada devido à pobre formação técnica dos músicos e ao conhecimento pouco profundo do instrumento que tocavam e das suas capacidades.

A dança cumpriu um papel fundamental na evolução do tango, já que os seus primeiros *brillos*²⁹ se deram nos prostíbulos e nas *Academias de baile* que, dirigidas por negros, ensinavam a dança em vários pontos da cidade.

As Academias de Baile eram frequentadas por gente de má fama, pelos chamados «orilleros» - assim chamados porque provinham das *orillas* da cidade, ou seja, dos subúrbios - e por negros, razão pela qual o tango não tinha boa fama e era rejeitado pelas classes altas.

Devido a que os primeiros “mestres” da nova dança eram homens de cor, na sua coreografia mistura-se a *milonga* com os “cortes e quebradas” – paragens súbitas chamadas “cortes” - inspirados no *candombe*³⁰ e nos ritmos negros. No *candombé* o homem e a mulher dançavam separados enquanto que na *quebrada* dançavam juntos.

Os imigrantes e também os *criollos* juntaram-se a estes redutos sombrios onde, no princípio, a dança era protagonizada exclusivamente por homens, mas logo se abriu espaço para a mulher.

28 - Aguinis, Marcos (2002). *O atroz encanto de ser argentino*. Bei Comunicação, São Paulo.

29 – Luzes, Aparições. Nesta caso refere-se às primeiras apresentações públicas do tango.

30 - Mistura entre dança e teatro com origens religiosas, que se popularizou no final do séc. XVIII. Desde então realizavam-se estas demonstrações em desfiles, coreografias e apresentações de Natal, no dia de Reis e Carnaval até ter sido proibido

Com o tempo o tango dançado saiu do espaço exclusivo dos prostíbulos e academias e chegou aos *conventillos*, e aí se tornou definitivamente forte, apesar da discriminação que sofria como dança de prostíbulo, dos *orilleros* e dos negros.

Nessa atmosfera de proibição e pecado, o tango continuava a soar, contra ventos e marés, em distintos lugares de Buenos Aires

Outra característica do tango nos seus primórdios foi ter que adaptar a sua mensagem sonora ao ambiente onde era apresentado. De dia, em lugares abertos, onde se concentrava a classe trabalhadora, a música caracterizava-se por um ritmo alegre e contagioso. De noite, nos prostíbulos e casas de prostituição, onde se encontravam apenas homens, as melodias que eram interpretadas eram melancólicas, tristes e cadenciadas.

O que acabo de afirmar remonta-nos às origens do Fado, canção popular portuguesa e, até muito similar (em alguns aspectos) ao género atrás mencionado. Extraído do livro *Amália, a Divina Voz dos Poetas e de Portugal*, do mestre Rui Martins Ferreira, vamos ilustrar essas similitudes entre o Fado e o Tango:

“ Nascidos nos contextos populares de Lisboa oitocentista, o Fado encontrava-se presente nos momentos de convívio e lazer. Manifestando-se de forma espontânea, a sua execução decorria dentro ou fora de portas, nas hortas, nas esperas de touros, nos retiros, nas ruas e vielas, nas tabernas, cafés de camareiras e casas de meia porta. Invocando temas de emergência urbana, cantando a narrativa do quotidiano, o Fado encontra-se, numa primeira fase, vincadamente associado a contextos sociais pautada pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, faias, marujos, baleeiros e marialvas. Muitas vezes surpreendidas na prisão, os seus actores, os cantadores, são descritos na figura do faia, tipo fadista, rufião de voz áspera e roufenha, ostentando tatuagens, hábil no manejo da navalha de ponta e mola, recorrendo à gíria e ao calão. Esta associação do Fado às esferas mais marginais da sociedade ditar-lhe-ia uma vincada rejeição pela parte da intelectualidade portuguesa.

Atestando a comunhão de espaços lúdicos entre a aristocracia boémia e as franjas mais desfavorecidas da população lisboetas, a História do Fado cristalizou em muito o episódio do envolvimento amoroso do conde de Vimioso

*com Maria Severa Onofriana (1820-1846), meretriz consagrada pelos seus dotes de cantadeira e que se transformará num dos grandes mitos da História do Fado, referencial agregador da comunidade fadista. Em sucessivas retomas imagéticas e sonoras, a evocação do envolvimento de um aristocrata boémio com a meretriz, cantadeira de fados, perpassará em muitos poemas cantados, e mesmo no cinema, no teatro, ou nas artes visuais, desde logo a partir do romance *A Severa de Júlio Dantas*, publicado em 1901 e transportado para a grande tela em 1931, naquele que seria o primeiro filme sonoro português, dirigido por Leitão de Barros.”³¹*

O tango devia cobrir todas as frentes; estar presente quando era precisa alegria, mas também sentir-se a sua presença com aqueles que sofriam, que estavam sós e sofrendo com os seus males.

O tango é um género nómada³² que, tendo fixado raízes em determinado espaço-tempo, transpõe-se para outras culturas de acordo com as feições locais.

Desta forma atrevo-me a dizer que não existe tango, mas sim tangos, ainda que a vertente mais conhecida e a mais importante, e que terá dado origem às várias correntes e variações, seja a originária do Rio de Prata.

O tango toca profundamente no imaginário de um elevado número de pessoas, independentemente da sua relação de proximidade com este género musical, seja a dança ou a música, levando-as a manifestarem-se, nem que apenas com um breve sorriso, quando o assunto é abordado. Esse comportamento é devido aos valores culturais que permeiam a história do tango, não se restringindo ao submundo das suas origens, transgressor, apaixonado e delinquento ou ao mais lamurioso e lacrimajante dos recantos sentimentais.

31 - Ferreira, Rui Martins (2008). *Amália a divina voz dos poetas e de Portugal*. Parceria A. M, Pereira, Lisboa

32 - Pelinski, Ramón (1995). *Tango Nomade*. Tryptique, Montréal.

A origem popular do tango

De natureza popular, rejeitado e proibido pelas classes sociais mais altas e pela Igreja Católica, o tango desponta nos bairros pobres dos subúrbios, os *arrabaldes*, bairros dos trabalhadores que se localizavam na periferia da cidade. Os imigrantes, ao chegarem a um novo país, sem raízes e sem conhecerem a sua cultura, sentiam-se sós, melancólicos – sentimentos apontados como referência para descrever o tango – e acabavam por cair nos braços das nativas daí se afirmar que a origem do tango é prostibular e onde ganhou a sua enorme sensualidade.

Esta sensualidade vem do abraço, do contacto do corpo e do rosto, da entrega e do toque das mãos e do olhar em cada movimento, do desenho feito dos passos, da paixão e do desejo e do jogo de sedução entre homem e mulher.³³

Advém daí também o facto de na altura ser considerado obsceno a dança entre um homem e uma mulher abraçados, sendo este um dos aspectos que manteve o tango circunscrito aos bordéis, onde os homens utilizavam os passos que praticavam e criavam entre si nas horas de lazer mais familiar. Mais tarde, o tango tornou-se a dança típica praticada nos bordéis, principalmente depois da grande industrialização e do crescimento fabril que transformou as áreas dos subúrbios, onde os imigrantes viviam, em fábricas o que levou a que a miséria e os bordéis fossem transferidos para o centro da cidade.

Não deixa de ser incrível como uma expressão artística de cultura popular como o tango, tendo tido a sua origem num ambiente extremamente marginal, conseguiu conquistar os mais proeminentes membros da alta sociedade e não apenas em Buenos Aires, na Argentina.

Mas isso só aconteceu porque alguns europeus que tinham emigrado para a Argentina trouxeram este tango da classe baixa para a França onde se tornou a dança da moda no início do séc. XX. Assim o tango passou a ser admirado, mas acima de tudo respeitado pelas altas classes da sociedade, na cidade onde teve a sua origem, e um pouco por todo o mundo.

Depois, já no ano 1910, com o sucesso em Paris foi aceite pela aristocracia platina.³⁴

33 - Ogando, Mónica Andrea (2001). *Del burdel al salón: Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro*. In: RANDO, Elisa (ed.) *Doce ventanas al tango*: pp 92-103. Fundación El Libro, Buenos Aires.

34 - Tango Conferência Marcelo Copello – Revista Gosto nº7 Fevereiro 2010 – Editora Isabella

Existem várias versões de como isso aconteceu. A sociedade parisiense da época, em que as artes viviam o modernismo, ansiava por novidades e exotismos. O tango virou uma febre em Paris e, como Paris era o centro nevrálgico cultural de todo o mundo civilizado, logo o tango se espalhou pelo resto dos quatro cantos do mundo. As parcelas moralistas da sociedade condenavam o tango, assim como já se haviam colocado contra a valsa antes, por o considerarem uma dança imoral. A própria alta sociedade Argentina desprezava o tango, que só passou a ser aceite nos salões de alta classe pela influência indirecta de Paris.

O tango e a sua aceitação social no país de origem apenas se seguiu ao período em que a “tangomania” varreu a Europa e a América do Norte, uma loucura frenética que alcançou o seu climax precisamente antes da Primeira Guerra Mundial.

A 5 de julho de 1913 o jornal New Zealand Herald publica um artigo “The debatable tango” onde um defensor do tango, George Grossmith, escreve o seguinte:

«This is a most graceful and beautiful dance – not of negroid origin, by the way, but Spanish – but whatever it is, ‘A Peeress’ need not be worried about it, because it is far too difficult to become a popular item on British ball programmes. I have never seen it danced in England. But I have often seen it in Paris salons. All the girls and the younger men of the best French families are rapidly learning to dance it well, and I have seen Royalty on more than one occasion furnishing a very good exhibition of its charms and graces. »

Apesar dos defensores do tango serem cada vez em maior número e manifestando-se publicamente sobre a sua causa, levou estudiosos a entrar na discussão e a questionarem essa visão, dos críticos do tango, de considerarem o tango uma dança pecaminosa, violenta e própria do sub-mundo do crime, por ser simplista e injuriosa.³⁵

É certo que muitos dos tangos iniciais tinham títulos provocantes e até mesmo pornográficos, que se interpretavam nos ambientes nocturnos das margens populares das cidades de Buenos Aires e Montevideo, em pleno fluxo imigratório, e que as relações sexuais ocasionais e os prostíbulos eram parte integrante da noite ao longo do Rio de Prata.

Mas reduzir a vida nocturna às relações sexuais e o tango ao prostíbulo, é uma

35 - Blaya, R.G.; Cespi, B. Los tangos prostibularios. Todo Tango. Consultado a 25 de Outubro de 2013

opinião simplista baseada no desconhecimento e prejuízo da vida popular. Os centros nocturnos eram também lugares de diversão, de esparecimento, de sociabilização e de cultura popular, em especial de dança e música.

Daniel Vidart foi um desses maiores críticos, manifestando repúdio por todos aqueles que se manifestavam contra o tango, fechados nas suas bibliotecas, sem tentar perceber a sua essência, a sua realidade e temerem misturar-se com o povo:

“Un estigma infamante cayó sobre el tango desde su origen: si era la danza de los humildes debía cargar con los siete pecados capitales que el patriciado del centro endosó ayer y endosará siempre a los pobres de los suburbios, eternos chivos emisarios de las culpas propias y ajenas... Todavía soportamos el reiterado equívoco de los aristócratas, plutócratas y burócratas urbanos que confunden lo humilde con lo sucio, lo popular con lo bajo, lo proletario con lo indecente. Esta antojadiza mitomanía del tango que ha acometido a los escritores criollos desde hace tres décadas está marcada por un innegable signo clasista. Ya es tiempo de devolverle el tango a quien lo inventó, lo bailó, lo cantó, lo silbó, lo sintió de veras. Hablo sencillamente del pueblo, del propio pueblo rioplatense”³⁶

Um pouco antes do começo da Primeira Guerra Mundial, em 1914, o imperador da Alemanha, Guilherme II, numa tentativa de cercar a aura que se vivia em volta do tango, proibiu que os oficiais prussianos dançassem o tango se tivessem vestido o uniforme.

Também o órgão oficial do Vaticano, *L'Osservatore Romano*, apoiou abertamente a decisão nestes termos:

“O kaiser fez o que podia para impedir que os gentil homens se identifiquem com a baixa sensualidade dos negros e dos mestiços (...) E alguns vão dizendo por aí que o tango é como qualquer outra dança quando não é dançada licenciosamente! A dança do tango é, quando menos, uma daquelas que não se pode, de nenhuma maneira, conservar

36 - Vidart, Daniel (1967). *El tango y su mundo*. Ediciones Tauro, Montevideo.

nem sequer com alguma probabilidade, a decência. Porque, se em todas as outras danças está em perigo a moral dos dançarinos, no tango a decência encontra-se em pleno naufrágio, e por esse motivo o Imperador Guilherme o proibiu a todos os oficiais quando estes vistam uniforme.”³⁷

Muitos jornais fizeram manchetes com esta posição da Igreja em relação ao tango:

“Paris - O Bispo da Cambraia proibiu a dança do tango, considerando-a ofensiva aos bons costumes, excitadora de desejos censuráveis, incitando à prática de actos que ofendem as leis da Igreja.”³⁸

“Roma – O Vigário Geral enviou, hoje, uma circular aos párocos da diocese de Roma recomendando-lhes que aconselhassem aos fiéis a repelirem o tango e que mostrem aos seus paroquianos a que se expõem as famílias assistindo a representações imorais.”³⁹

Na Argentina, o começo, em 1929, da Grande Repressão e restrições introduzidas após a queda do Governo de Hipólito Yrigoyen em 1930 causaram um primeiro declínio ao tango. A sua sorte mudou quando o tango se tornou na dança da moda um pouco por todo o lado e assim uma questão de orgulho nacional durante o governo de Juan Perón.

O tango teve outra época má nos anos 50 como resultado da depressão económica e da proibição de ajuntamentos de pessoas nas vias públicas pelas ditaduras militares; Na altura, um ou dois homens a dançar o tango, um costume na época de prática antes de qualquer apresentação, era considerado um “ajuntamento público”.

Apesar destas contrariedades, o tango não esmoreceu. Permaneceu na “clandestinidade” dos prostíbulos, nas festas carnavalescas de Buenos Aires, nos salões de festas da alta sociedade parisiense e rio-platinense, e foi despontando por esse mundo sedento de algo novo e apaixonante.

37 - Landa, E.C. (1996) Recepción del tango rioplatense en Italia. *Transcultural Music Review* N.º 2

38 - Jornal do Brasil, 29 de dezembro de 1913

39 - Jornal do Comércio, 16 de janeiro de 1914 - Ver imagens no Anexo 3

Um periódico italiano fez referência ao sucesso do tango escrevendo o seguinte:

I vecchi polcas e i mazurcas antiquati e i lanceros ritmici non hanno potuto già soddisfare riempito di anima moderna della colla con la sensibilità. Appena i vals tedeschi con le relative girate in quattro volte potrebbero essere vecchio sostenuto, destinato più alla gente atletica che alle donne moderne dei pannelli esterni adatti. Un ballo, ad esempio, che non fa di più continuamente ripetere un unico punto e quello non rappresenta un'altra varietà che girando nel senso inverso, è ugualmente singsong, esercitazione troppo seria, troppa poca plastica e per niente di destinato tradurre con i gestures i esquisitas e le varietà eventuali del tasso. La vecchia fotografia di balli nè la musica nè lo psychic dichiara di coloro che balla. L'anima moderna ha bisogno di qualche cosa di più fine, più ragionevole, più cerebrale, che non è un unici punto ed esso di cadenciado uniformi come quella di uno squad di marcia dei soldati. Ha bisogno della sensibilità in primo luogo, di nuovo estetico, un più dinamico della plastica una, di un choreography in qualche modo worldly, che è la più arte che lo sport. (...) Un ballo, i più profondi e tormented hanno stato necessari più uno più complesso raffinato e più dinamico e daring più nervosi e più ragionevoli, fatto degli impulsi e dei haltings, atteggiamenti inattesi e posizioni significative, più artistico e letterario, un ballo che fuori del traducción di plastica e dinamico di una musica scritta prevalentemente in secundario ed a forma di su una tonalità triste, afflitta harmonically e saturata delle passioni e della poesia enervante.⁴⁰

40 - Landa, E.C. (1996) Recepción del tango rioplatense en Italia. *Transcultural Music Review* N° 2

No original: Las viejas polcas y las anticuadas mazurcas y los acompañados lanceros no podían ya satisfacer el alma moderna empastada de sensibilidad. Apenas se podía soportar el antiguo vals alemán con sus giros en cuatro tiempos, destinado más a las personas atléticas que a las mujeres modernas de faldas ajustadas. Un baile, dicen, que no hace más que repetir continuamente un único paso y que no representa otra variedad que el girar en sentido inverso, es ejercicio demasiado monótono, demasiado serio, demasiado poco plástico, y para nada destinado a traducir a través de gestos las esquisitas e inadvertidas variedades del ritmo. Los viejos bailes no fotografían ni la música ni el estado psíquico de quienes danzan. El alma moderna necesita algo más fino, más sensible, más cerebral, que no sea un único paso cadenciado y uniforme como el de un pelotón de soldados marchando. Necesita ante todo de sensibilidad, de una estética nueva, más dinámica que plástica, de una coreografía algo mundana, que sea más arte que sport.(...) Se necesitaba una danza más compleja y osada, más nerviosa y sensible, más profunda y atormentada, más refinada y dinámica, hecha de impulsos y detenciones, de actitudes imprevistas y de posturas significativas, más artística y literaria, una danza que fuera la traducción plástica y dinámica de una música escrita prevalentemente en menor y plasmada sobre una tonalidad triste, armónicamente angustiada y saturada de pasiones y de enervante poesía.

A evolução do tango

O tango foi dança antes que nada. Criação espontânea do homem e da mulher no cenário prostibulário do *arrabal* de outros tempos. Os músicos, quase todos intuitivos, tiveram que adaptar-se a essa nova forma de dançar e, por sua vez, criaram a música que alcançou a sua redenção depois do triunfo em Paris.

Como atrás referimos as origens do Fado, também agora não é de descurar aquela que se veio a tornar um mito ímpar no universo fadista: Maria Severa.

Maria Severa Onofriana, filha de Severo Manuel de Sousa e de Ana Gertrudes Severa (alcunha adaptada do nome próprio do marido), nasceu em 1820 em Lisboa aos Anjos numas barracas nos montes.

Seu pai era de etnia cigana, e a mãe uma portuguesa de Ovar que, com outros pescadores da região, emigrara para Lisboa. Atribui-se a essa ascendência cigana a sua beleza exótica e o seu cantar expressivo, que conquistou os boémios da capital.

Sua mãe, Ana Gertrudes Severa, era uma célebre prostituta da Mouraria conhecida pelo sobrenome “Barbuda”, e Maria Severa terá ingressado muito cedo na mesma profissão, depressa se distinguindo nesse meio, não só – e muito em particular, como seria de esperar em semelhante contexto – pela beleza trigueira, como ainda pelos dotes invulgares de cantadeira de Fado.

Em 1831 morava na rua direita da Graça, terá ainda morado no Pátio do Carrasco, ao Limoeiro por alturas de 1844-45, viveu no Bairro Alto à Travessa do Poço da Cidade nº 35-A, ao tempo chamada de Rua Suja, era frequentada pela marujada portuguesa e inglesa.

Conta-se que Severa percorria os bairros populares de Lisboa, e a sua voz animou as noites de muitas tertúlias bairristas, tabernas ficaram famosas só pela sua presença.

Naquela época os ‘bastidores’ da Mouraria, eram de má fama. Botequins, batota, ladrões, prostitutas e rufias, que lhe dava um estranho encanto, era esta a Lisboa popular e a Mouraria oitocentista – “ chinelas no pé, cigarro lambido, peúgo riscado, chapéu às três pancadas, navalha no bolso tendo como banda sonora a guitarra. Esperas e Touradas, hortas aos domingos, pancadaria de vez em quando. Os nobres demandavam tabernas e as meretrizes eram recebidas nos salões” – escândalos cujas crónicas deixaram registo.

“ Num beco na Mouraria
Onde a alegria
Do sol não vem,
Morreu Maria Severa.
Sabem quem era?
Talvez ninguém!”

José Galhardo

Maria Severa faleceu a 30 de Novembro 1846, na Rua do Capelão 35-A. Faleceu apoplética sem Sacramentos. Foi a sepultar no cemitério do Alto do São João, em vala comum.

“ Tenho vida amargura
Ai que destino infeliz!
Mas se sou tão desgraçada
Não fui eu que assim o quis.
Quando eu morrer, raparigas,
Não tenham pesar algum
E ao som das vossas cantigas
Lancem-me na vala comum.”

Maria Severa

Tal como Maria Severa foi criadora de muitas paixões entre os homens com os seus dotes vocais, em outra arte Horacio Ferrer⁴¹ acreditou ver, num fugitivo instante de uma dança, num desses prostíbulos em que se davam asas à paixão, no momento em que se abraçam uma “china” ou uma “parda”⁴² e o homem – conhecido como *compadrito* -⁴³

41 - Horacio Arturo Ferrer Ezcurra. Montevideo, 2 de Junho de 1933 é um escritor, poeta e historiador do tango uruguaio, nacionalizado argentino. Criador, juntamente com Piazzolla, da ópera-tango Maria de Buenos Aires.

42 - As mulheres do povo, as "negras", "mulatas", "pardas" e "chinas", tiveram um papel importante na origem do tango, sobretudo como anfitriãs, coreógrafas e bailarinas. Os historiadores Héctor e Luis Bates referem que a mulher criadora do tango como dança, não tinha um papel passivo tradicional, pois "eran mujeres con cuchillo a la liga del que sabían hacer buen uso". In: BATES, Hector y Luis (1936). *La historia del tango*. Taller Grafica de la Compañia General Fabril Financiera, Buenos Aires.

43 - O *compadrito* foi uma figura chave na criação do tango. Definido como continuador, na vida urbana, do lugar do gaúcho – típico vaqueiro das planícies e arredores da Argentina, no meio rural, foi protagonista nas academias e milongas, da coreografia do tango, à qual lhe transmitiu seus próprios modos de mover-se e caminhar. *Compadrito* chamava-se ao jovem de condição social modesta que habitava nas periferias da cidade, algo assim como um gaúcho meio desmontado (desmazelado)

- um sopro de divindade:

*"Macho y hembra -dijo- atados en nombre de la belleza, se elevan sin querer sobre su propia bazofia. Y ungidos artistas, intentan el purísimo ejercicio de la soledad entre dos. Bailan y bailan creando lo que nunca jamás ha bailado nadie".*⁴⁴

Sobre as mulheres que influenciaram a dança do tango Bates dizem-nos:

*"La mujer bailaba abrazada al hombre, y no era por cierto la tímida Eva, delicada e indefensa, la que conocía los encantos de aquellas danzas. Tal como lo explicara Chappe, eran mujeres con 'cuchillo a la liga', del que sabían hacer buen uso, cada vez que un impertinente, bajo el influjo de la bebida, ensayaba manoseos infames, no permitidos sin haber sido antes correspondientemente valorados y pagados."*⁴⁵

Deve fazer-se aqui uma breve síntese sobre quem eram estes homens e mulheres habitantes nesta nova Buenos Aires e que deram corpo ao tango.

O *gaúcho* é um homem rude, conhecedor da terra e das paisagens como ninguém, é o mais puro dos "cowboys" e participava assiduamente nas *payadas*. O *criollo* – denominação pejorativa - não era mais que um descendente mestiço com origens hispânicas e africanas sendo considerado selvagem e rude como a terra, um nativo que não evoluiu. O *gringo* descendente de imigrantes europeus, principalmente italianos. Como os *criollos*, eram, muitas vezes, pobres e da classe trabalhadora. O *guapo* é valente e macho, não foge da luta encarando inclusive a morte.

Por volta de 1880, o governo argentino distribuiu grande parte do interior do país pelos proprietários aristocráticos e imigrantes europeus. Como resultado, muitos gaúchos foram forçados a mudar-se para os subúrbios mais pobres de Buenos Aires. Esses gaúchos passam a ser conhecidos como *compadres*. Estes *compadres* tinham raízes nas áreas rurais. *Compadritos* são muito semelhantes aos *compadres* mas a sua origem era citadina e não rural; temido, explorador de mulheres, fanfarrão, briguento.

44 - Ferrer, H. (1980). *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires*. Tersol, Buenos Aires.

45 - Bates, Hector y Luis: *La historia del tango*, Buenos Aires, 1936.

O *compadrón* imita o *compadrito*, mas é covarde e traidor O *compadre* é o primeiro em coragem no bairro, tem por código de honra a lealdade e a palavra.

O *taita* era o D. Juan local; o *malevo* só é forte com os fracos e com as mulheres, jogador, astucioso, desleal, é o último na escala do desprezo social.

Para melhor compreender estes homens Collier dá-nos uma ajuda:

“O mundo livre e nómada gaúcho tinha mais ou menos desaparecido por volta de 1880, mas o compadre suburbano herdou certos valores gaúchos: orgulho, independência, masculinidade ostensiva, uma propensão para resolver questões de honra com facas. Mais numerosos que os compadres foram os jovens de origem pobre que procuram imitá-los e que eram conhecidos como compadritos, valentões de rua bem retratados na literatura da época e facilmente identificáveis pelos seus contemporâneos devido ao seu traje padrão: chapéu desabado, lenço de pescoço de seda amarrado levemente, faca discretamente escondida nos cintos, botas de salto alto. O tango foi, assim, povoado por compadres e compadritos num momento em que os heróis gaúchos foram importantes na cultura popular e na literatura. Gaúchos e compadritos, numa espécie de mistura incomum, tornaram-se, durante este período, relacionados com a ideologia e os objetivos do movimento tradicionalista na Argentina.”⁴⁶

Chamavam-se "*cuartos de las chinas*" em ambos os lados do Rio de Prata, às habitações que ocupavam as mulheres nos aprovisionamentos nas proximidades dos quartéis. Eram negras, mulatas, aborígenes e mestiças, também algumas brancas. O povo chamava-as de *cuarteleras*. Era nestes quartos que militares e também civis apareciam à noite para passar um pouco o tempo. Acompanhadas de uma *caña* havia cantorias e danças porque não se concebia uma tertúlia daquelas, sem música, canto e "*una vueltitita*".

As dançarinas, pardas e brancas “No se les exijía ningun rasgo de belleza, sinó que fueran buenas bailarinas, y lo eran a toda prueba.”

46 - Collier, Simon (1992). *The Popular Roots of the Argentine Tango*. Asociación Amigos de la Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires.

47 - Rossi, Vicente (1958). *La milonga, La Academia, El Tango em Cosas de Negros*. Hachette, Buenos Aires.

A década de quarenta foi uma década dourada para o género musical do tango, que se interpretava, nessa altura, em locais nocturnos de luxo, cujos ambientes alimentaram, por sua vez, os letristas, que nos seus versos contrapunham o luxurioso cabaret e os ritmos da vida nocturna, à infância no *arrabal*, temas esses que adquirem contornos míticos de paraíso perdido.

A esta altura, o tango tinha deixado a clandestinidade dos seus começos.

Mas continuava a haver problemas na sua aceitação. Diante da polémica que ameaçava tornar o tango alvo de uma proibição da Igreja Católica, a embaixada argentina em Roma decidiu demonstrar ao papa Pio X que a dança de forma alguma ameaçava os bons costumes cristãos. O Sumo Pontífice encarregou-se de julgar, pessoalmente, os eventuais “perigos” do tango. Os encarregados de defender o ritmo perante o supremo chefe da cristandade foi um casal de irmãos da aristocracia italiana. Os jovens “enganaram” o papa Pio X, dançando uma versão “*light*”, que fosse o suficientemente “inofensiva” para os padrões morais do Santo Padre.

Com o prestígio obtido nos salões da aristocracia europeia e certa neutralidade papal, o caminho estava aberto para que o tango voltasse à Buenos Aires. Não sendo mais visto como um ritmo dos bordéis e prostíbulos, conquistou a classe média e expandiu-se.

Mas, a má fama do tango ainda permaneceu pairando sobre a Europa em certos setores da sociedade. Uma década depois, no dia 1 de fevereiro de 1924, outro papa, neste caso, Pio XI, quis analisar pessoalmente aquilo que Pio X havia autorizado.

Nesta ocasião, o tango foi dançado – novamente em versão “*diet*” – pelo bailarino argentino Casimiro Aín. A melodia escolhida foi um raro tango com nome religioso, o “*Ave María*”, do compositor Francisco Canaro.

Para conquistar o coração do papa, Aín fez um malabarismo no fim do tango que o deixou em posição de gnuflexão diante do Sumo Pontífice. Pio XI retirou-se do salão em silêncio. A reação papal foi interpretada como um sinal de aprovação. Nunca mais o tango teve que passar pelo crivo da Santa Sé.

O pecado original - o espúrio do nascimento- tinha sido perdoado pelo Papa Pio X e o selo de qualidade tinham-no imposto em Paris.

A música do tango

A música do tango, tal como a própria palavra, não tem uma origem muito clara.

De acordo com os estudos efectuados, o tango descenderia da *habanera* que era interpretada nos prostíbulos de Buenos Aires e Montevideu, nas duas últimas décadas do séc. XIX, com violino, flauta e guitarra (viola).

Mas antes de ter aqui chegado, o tango terá sido uma fusão de vários estilos de música, numa mistura entre as formas musicais dos imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas com a sua *milonga*, da *polka* e da *mazurka* vindas do leste da Europa e de um tipo de batuque dos negros chamado "Candombe".

Segundo Simon Collier: O tango “foi apenas uma fusão de elementos díspares e convergentes: as contorções bruscas e semi-atléticas do “candombe”, os passos da “milonga” e da “mazurca”, o ritmo e a melodia adaptados da “habanera”⁴⁸.

O Tango nasceu como expressão folclórica das populações pobres, oriundas de todas aquelas origens, que se misturavam nos subúrbios da crescente Buenos Aires.

Numa fase inicial era puramente dançante.

Podemos encontrar influência de várias culturas: os instrumentistas italianos, as canções e danças espanholas, os lristas, compositores, violinistas e bandeonistas judeus.

A relação entre música e dança foi estudada por Mário de Andrade que levou a algumas definições publicadas no seu *Dicionário de Música Brasileira*, como: “Dança com canto popularizada nas Américas Central e do Sul e na Espanha no início deste século, caracterizada pelo ritmo 4/8 (semicolcheia, colcheia, semicolcheia, 2 colcheias)”. Andrade refere ainda que o tango se basearia em três danças de forma rítmica semelhante sendo elas:

“ (...) o tango da Andaluzia (Espanha), a habanera (Cuba) que na Espanha foi muitas vezes confundida com o tango, e a milonga, de Buenos Aires (Argentina), que sofreu influência dos ritmos negros.

A milonga, originalmente de uma forma lírica, passou a ser dançada depois de sua mistura com a habanera; foi esta a dança que

48 - Collier, Simon (1988). *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

*sobreviveu à passagem do século, sendo conhecida como tango”.*⁴⁹

André de Fouquières, pedagogo de dança afirmou ainda que o tango:

*“Era uma dança dos famosos gauchos, os vaqueiros da América do Sul, homens rudes que evidentemente não podem apreciar as maneiras delicadas de nossos salões – seu comportamento vai de uma corte brutal a um corpo-a-corpo que parece uma luta. O tango (...) não pode ser diretamente importado. Tem de ser parado na alfândega para uma séria inspeção e deveria ser submetido a sérias modificações”*⁵⁰

O povo, nestas manifestações de encontro e festa, como forma de alegrar estas manifestações e dar largas aos seus sentimentos encarregava-se de improvisar letras picantes e bem humoradas para as músicas mais conhecidas do seu universo. Letras essas, muitas vezes, criadas na altura e sem qualquer tipo de compromisso não podendo por isso serem consideradas letras oficiais, feitas especificamente para as músicas nem associadas definitivamente a elas.

Podemos identificar duas grandes fases do tango argentino.

Na primeira fase, uma alteração profunda produziu uma bifurcação que definiu essas duas correntes. A tradicional, aferrada a um esquema de simplismo musical e a outra, uma tendência evolucionista que abandonou velhas estruturas permitindo a incorporação no tango de recursos da técnica musical.

Este último caminho foi seguido por um grupo de talentosos e renovadores músicos que criaram um estilo que fez escola e cuja influência, se estenderia através das manifestações mais avançadas dos últimos tempos.

Este grupo de músicos notáveis foi encabeçado por Julio De Caro que formou um sexteto típico que incorporou conceitos esboçados pouco antes por Juan Carlos Cobián, esse criador de novas formas e proposições estéticas, das que jamais o tango poderia apartar-se sem perder a sua essência.

49 - Andrade, Mário (1989). *Dicionário musical brasileiro*. Edusp: IEA-USP, São Paulo.

50 - Archetti, Eduardo P (2003). *O “gaucho”, o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina*. vol. 9, n. 1. Mana, Rio de Janeiro.

Nesta mesma fase, em que várias figuras de vulto do ambiente artístico argentino, não só da cultura popular mas também literatos, tivessem unido esforços para a divulgação da música popular rio-platense, mas em especial do tango. Nestes anos 20, alguns cantores e cantoras do tango, entre eles Carlos Gardel, venderam muitos discos na Argentina e ajudaram a difundir o tango para fora das suas fronteiras.

Os anos 40 marcam a segunda época de ouro do tango. Pode-se afirmar que esta época teve início quando a nova orquestra de Juan D'Arienzo toca no cabaret Chantecler. Esta nova orquestra tinha como pianista Rodolfo Biaggi que imprimiu ao tango um ritmo mais vivo, convidando a dançar. Era um ritmo diferente, totalmente oposto à execução monótona da maioria das orquestras desse tempo. Por esse motivo ficou conhecido como “*El Rey del Compás*”.

Anibal Troilo, bandoneonista, director e compositor preferiu olhar para o futuro com o seu virtuosismo no *bandoneón*, pensando ser, desta forma, o molde primaz do tango dessa época.

Foi assim que músicos do calibre de Astor Piazzolla, Argentino Galván, entre muitos outros artistas, se juntam a nomes consagrados como Carlos de Sarli, dando um novo impulso ao tango. Neste período que vai desde 1935 quase até 1960, ano em que o tango começa a languidescer, o surgimento de músicos, cantores, compositores e poetas foi realmente extraordinária.

Nos primeiros anos do séc. XX o tango foi pouco a pouco incorporado pelas classes baixas, à medida que Buenos Aires crescia e se transformava numa grande cidade. A partir da sua gradual inclusão em espectáculos circenses e, sobretudo, nos desfiles de carnaval, em teatros e salões, o tango perde a sua marginalidade.

Nas suas primeiras épocas documentadas, o tango era executado frequentemente por um trio de flauta, violino e guitarra. A paleta de músicos era enriquecida à medida que se estende ao gosto popular: clarinetes, acordeões, ou piano. O piano apenas era incorporado quando se executa em lugares fechados, no princípio como solista, mas logo ampliando as suas funções. A voz principal da melodia era tocada pelo violino, os restantes instrumentos faziam o acompanhamento.

A partir de 1910 incorpora-se com maior frequência o *bandoneón* e assim amplia-se a quantidade de músicos das formações.

A maioria dos músicos tocava de ouvido, pelo que também não havia nenhum registo escrito das melodias. As primeiras edições de tangos, que datam do final do século XIX e generalizadas no início do século seguinte, tinham como principal objectivo levar à cobrança de direitos autorais.

Também se formalizou um negócio lateral: músicos profissionais que transcreviam para o papel composições de músicos sem formação académica. A existência de partituras não levou os músicos a abandonar a improvisação. Na verdade, as partituras tinham pistas mínimas para o instrumentista, e a harmonia era considerada de base sobre a qual se devia improvisar.

Os tangos deste período são caracterizados por um espírito alegre e vivaz, muito perto da agilidade da *milonga*. Mostram uma concepção essencialmente instrumental, que pode ser apreciada na sua configuração melódica, perfil quebrado e amplos intervalos derivados de acordes em arpejo. O seu ritmo harmónico era lento.

Com a chegada do *bandoneon* às orquestras de tango, as peças começam a ser tocadas num ritmo mais lento. A viola dá lugar ao contrabaixo e os sextetos começam a ser comuns. Assim a orquestra típica passa a ser formada por 2 violinos, 2 *bandoneons*, piano e contrabaixo.

Em 1911, o tango foi levado para Paris por artistas de vaudeville, onde foi entusiasticamente recebido. O triunfo do tango parisiense, lentamente, abriu a porta para os sectores que anteriormente o desprezavam por sua origem prostibulária.

E assim, as orquestras de tango começaram a apresentar-se em casas nocturnas do centro da cidade. Essa aceitação gradual de dança incentivou o início de um processo de mudança que combinou o fortalecimento da natureza poética do texto com uma nova estrutura melódica, de carácter mais cantável. Este processo pode ser definido como a passagem do género tango dança ao lírico instrumental.

Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, houve um abrandamento da divulgação do tango que só seria retomado em toda a sua plenitude após o fim da primeira grande guerra em 1918.

Restabelecidas as viagens internacionais, num mundo em que os discos e o cinema mudo inauguravam a era da difusão global da música e dança, o tango converte-se em "uma das danças de salão mais populares na Europa" durante toda a década de 1920, não só em Paris e Espanha, onde iam os músicos de tango argentinos, como também nos países do leste europeu, como Polónia e Rússia.⁵¹

51 ¹ Mójova, Polina (23/02/2012). Actualmente los rusos son los mejores bailarines de tango del mundo. Rusia Hoy

Em 1917, Carlos Gardel gravou *Mi Noche Triste* de Samuel Castriota a que Pascual Contursi adicionou texto. Embora as características melódicas revelem a sua origem instrumental, este trabalho é considerado um ponto de viragem na história do tango: a origem do tango-canção.

A Guardia Vieja

No início, o tango era tocado por uma formação conhecida como *Guardia Vieja*. Era também o nome dado ao movimento cultural, de poetas e bailarinos, que criou o tango. Embora as origens do tango sejam anteriores à própria *Guardia Vieja*, é nesta fase que o tango tem o nome que identifica e adquire musical e coreograficamente a sua própria originalidade e identidade. É nesta altura também que o tango começa a ser tocado por músicos profissionais, passando a transcrever as músicas que tocavam o que conferiu ao tango uma ampla difusão geográfica e social.

O tango propriamente dito inicia-se com a *Guardia Vieja*. Todos os estudiosos reconhecem esta etapa e a denominam da mesma maneira, embora existam divergências sobre o momento que marca o início e o fim dessa etapa. A Academia Nacional do Tango indica esse período entre 1895 e 1925 e divide-o em duas sub-etapas. Um primeiro momento de gestação do tango nas últimas décadas do séc. XIX e um segundo momento de formalização e definição estilística nas duas primeiras décadas do séc. XX, em que o tango se instala socialmente.

Nessa altura em que o tango começa a ganhar identidade própria, a ganhar a sua originalidade e a distanciar-se da *habanera* e da *milonga*, os seus músicos começam a denomina-lo por “*tango criollo*”.

O tango ia chegando a públicos mais amplos ingressando em espectáculos teatrais, cafés, circos, salões de dança e cabarets. Seguindo essa evolução, o tango canyengue original foi-se transformando, tornando-se mais "decente", suavizando ou eliminando directamente os cortes e quebradas, começando a ser dançado na rua e nos pátios dos *conventillos*, até que nos anos 20, já sem a mácula de dança proibida, começara a dominar o chamado tango de salão.⁵²

Na primeira década de 1900 começam a destacar-se os primeiros, e primeiras, cantores (as) de tango.

Pode-se destacar o tango “*La Morocha*” como dos primeiros sucessos de tango cantado a ser gravado em disco e cilindro, modos de gravação áudio de então.

Pese embora este primeiro êxito do tango cantado, ainda faltava uma década mais para amadurecer o tango-canção propriamente dito, que terá como expoentes máximos Pascual Contursi como letrista e Carlos Gardel como cantor.

52 - Ogando, Mónica Andrea (2001). *Del burdel al salón: Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro*. In: Rando, Elisa (ed.) *Doce ventanas al tango*: pp 92-103. Fundación El Libro, Buenos Aires.

A introdução do *bandoneón* veio alterar por completo a estrutura do tango. Ele vem tomar o lugar da flauta que dava um ritmo vivo e saltitante ao tango. A viola vai perdendo cada vez mais protagonismo e o tango foi perdendo o ritmo vivaz tornando-se lento e ligado.⁵³

Com a proliferação de orquestras típicas, o comboio do tango segue a todo o vapor e já nada o consegue fazer parar aumentando, de dia para dia, o seu sucesso.

Em 1920 o bailarino Casimiro Aín e a sua companheira Jazmine ganham o Campeonato Mundial de Dança, realizado no Teatro Marigny em París, os mesmos que dançaram o tango para o Papa Pio XI.

Podemos considerar que a *Guardia Vieja* ganha a sua imortalidade quando Gerardo Matos Rodriguez compõe a obra instrumental “*La Cumparsita*” dando, a esta etapa, um final brilhante.

Anos mais tarde, Gardel grava este tango com letra de Pascual Contursi e Enrique Maroni, tornando-se um êxito mundial.

Entre os grandes cantores de tango, que deram corpo ao que se conhece como tango-canção, juntar-se-ia a Gardel, em 1922, Ignacio Corsini, conhecido como “*Caballero Cantor*”, e pouco depois Agustín Magaldi. Gardel, Corsini e Magaldi ficaram conhecidos como “la trilogía de oro” do tango, que já antecipam a *Guardia Nueva*.⁵⁴

Nesta etapa o tango formaliza-se. O *bandoneón*, o piano, a orquestra típica de tango, a qualidade do tango cantado, a dança sem equivalentes, a difusão discográfica e a aceitação internacional, geraram as bases para o tango dar um salto qualitativo que o levaria a uma nova etapa, a *Guardia Nueva*.

53 - Zuccho, Oscar. El Bandoneón en el Río de la Plata, Parte II. Todo Tango. Consultado a 19 de Outubro de 2013

54 - Rasore, Alberto (12/02/2010). Gardel, Corsini y la trilogía de oro del tango. Dossier Carlos Gardel

A Guardia Nueva

À *Guardia Vieja* segue-se a *Guardia Nueva* ou etapa decareana, na qual o tango alcança maturidade, refinamento e difusão internacional. Como resultado desta evolução, o tango alcança a sua chamada *Edad de Oro*, na década de 1940 e parte da seguinte.

Esta etapa coincide com a invenção da rádio e do cinema sonoro e a sua massificação, ajudando a difundir ainda mais, e melhor, o tango-canção.

O estilo improvisado, muitas vezes desafinado, das primeiras orquestras de tango, deu rapidamente lugar a uma execução disciplinada e a arranjos cuidados e engenhosos. Foi nessa altura que Carlos Gardel surgiu em cena. O seu notável talento e instinto musical transformaram o tango numa canção popular, dominante no gosto argentino durante várias décadas.

Há quem diga que esta nova linhagem do tango teve início em 1917 com o surgimento do tango-canção, outros defendem que ela se iniciou quando Carlos Gardel começou a sua carreira de solista e Julio de Caro forma a sua orquestra.

Julio de Caro foi um dos grandes responsáveis pela revolução da melodia no tango. Com as bases recebidas de seu pai e depois com os estudos no conservatório, de Caro cria um som melancólico e sentimental carregado de matizes.⁵⁵

Foi ele também o responsável da aproximação da música com a dança ao passar a compor em compasso 4/8, em vez do até então 2/4, que correspondia perfeitamente com o passo básico da dança.

Apesar desta inovação, de Caro não valorizava a importância do canto. No entanto o tango desta etapa pode-se caracterizar pela parte instrumental decariana e pela parte cantada gardeliana. Foi esta complexidade musical e poética do tango que abriu caminho aos vários estilos: *tango-milonga*, *tango-romanza* e *tango-canción*.

Esta época foi propícia ao aparecimento de vários nomes de vulto no panorama tangueiro. Osvaldo Fresedo e sua orquestra, Carlos di Sarli, Sofia “La Negra” Bozán, Rosita Quiroga, o incontornável Carlos Gardel e já na *Edad de Oro* Homero Manzi e Enrique Santos Discépolo.

Os novos autores do tango contavam histórias compactas e comoventes sobre personagens e dilemas morais facilmente entendidos e identificados por um público das

55 - Mármol, Oscar (13/11/2001). Julio De Caro: fundador de la Escuela Decareana. El Portal del Tango. Consultado a 25 de Outubro de 2013

classes média e baixa, vasto e heterogêneo.

O tango, nesse período, “deixou de ser uma expressão essencialmente instrumental para se tornar principalmente uma narrativa interpretada por uma plethora de cantores extraordinários”.⁵⁶

A transmissão, pela rádio, de recitais ao vivo e a indústria cinematográfica fizeram com que o tango chegasse quase a toda a população hispânica e um pouco por todo o mundo, conferindo-lhe um grau de popularidade incomparável.

A época dourada do tango, que foi decaindo com o aparecimento do *folclore* e do *rock*, caminhou lado a lado com o *Peronismo* e a sua chegada ao poder em 1943. O *Peronismo* definia-se como um “movimento nacional e popular” estreitamente ligado à classe operária e aos sindicatos.

Nesta altura ouvia-se tango um pouco por toda a parte. Em cafés, cabarets, salões de dança, sindicatos, confrarias. Em cada um destes lugares actuavam orquestras de tango ao vivo e o centro nevrálgico desta correria era a Avenida Corrientes.

A *Edad de Oro* é responsável pelo aparecimento de Aníbal Troilo, que Piazzolla caracteriza como “um monstro da intuição” e um músico com uma sensibilidade capaz de sintetizar “a essência mais depurada, e mais rica, do tango.”⁵⁷

Proliferam as orquestras, cada uma com suas características e maneiras de tocar, sentir o tango e compondo obras que se tornaram imortais na voz de tantos outros cantores que deram voz a este sentimento e a esta maneira de viver. Sim, porque o tango não fazia sentido sendo apenas sentido, tinha que ser vivido para se conhecer toda a sua essência.

O golpe de estado e a queda de Perón na Argentina em 1955, a nova sonoridade que estava a aparecer vinda dos Estados Unidos pela voz de Elvis Presley conhecida como “*rock and roll*” coincide com o apogeu do tango e logo após “*el esplendor del tango empezaba a palidecer(...)*”⁵⁸

No entanto o fim do tango estava ainda longe de acontecer. Pode-se afirmar que o tango se tornou imortal e inolvidável sendo hoje uma cultura enraizada e apreciada pelos quatro cantos do mundo.

56 - Archetti, Eduardo P (2003). *O “gaucho”, o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina*. vol. 9, n. 1. Mana, Rio de Janeiro. Pág. 35

57 - Neustadt, Bernardo. Entrevista a Ástor Piazzolla y Aníbal Troilo. Consultado a 27 de Outubro de 2013. Revista Extra - Ano L - Nº 5 - Novembro 1965

58 - Ursini, Sonia. Horacio Salgán. Todo Tango. Consultado el 26 de octubre de 2013

O tango-canção

O tango nasceu como música instrumental exclusivamente para ser dançado. Aparecendo primeiro como uma dança audaz e sensual foi o argumento para a criação de um novo estilo musical que a acompanhasse e que por sua vez deu azo à incorporação da voz – ou canto - embora sempre com a distinção feita entre tangos instrumentais e tangos cantados, numa combinação perfeita de sentimento, poesia e ritmo.

Não podemos, no entanto, esquecer que durante este período de transformação, os tangos já eram cantados mas foi preciso esperar quase duas décadas até as letras começarem a ser compostas propositadamente para este tipo de música até se desenvolver este novo estilo, tanto da maneira de cantar como do próprio tango.

A canção como vertente do tango começou a ser interpretada desde 1850, mas sem características definidas porque a canção estava ligada à habanera, sem uma personalidade de tango definida. Os cantores da época não eram profissionais nem se reconhecia o tango como canção nem a sua voz. O tango cantava-se num estilo *milonga* e os versos eram burlescos, o que escandalizava a alta sociedade portenha.

Nas primeiras décadas do séc. XX não havia rádio, o cinema era mudo, por isso o teatro era muito popular. Devido à sua popularidade, a canção do tango foi absorvida pelo teatro e, se quisermos, podemos comparar o tango com uma peça de teatro: o cantor de tango está a relatar precisamente um drama.

Julio Mafud, sociólogo argentino referia que o tango, e as suas letras, era um espelho da sociedade:

*“El Tango fue crónica de época, su desarrollo se puede seguir a través de las transformaciones temáticas de sus letras. Desde su nacimiento los pocos tangos que tuvieron letras, comenzaron a registrar su contorno (...) El análisis llevaba al letrista a la vida inmediata y palpable. Poco a poco las letras de tango acumularon datos y observaciones que fueron sumando pequeñas crónicas sociológicas”*⁵⁹

Isto também graças ao próprio Carlos Gardel, que sempre que interpretava um

59 - Mafud, Julio (1966). *Sociología del Tango*. Américalee, Buenos Aires.

tango escolhia a forma que melhor retratasse os sentimentos do homem, da cidade, mas em especial, o espírito das gentes.

Da mesma forma Amália Rodrigues quando cantava os seus fados o fazia de uma forma a transmitir esse sentimento tão típico das nossas gentes como a saudade, nostalgia, tristeza... “*Ó gente da minha terra*” afirmava assim a diva do Fado.

Não é também de estranhar que Amália se tenha inspirado em Carlos Gardel e o ter tornado seu ídolo.

Considera-se que o primeiro tango canção foi *Mi noche triste*, de Samuel Castriota e Pascual Contursi, cantado por Gardel em 1917. Foi a primeira vez que um tango contou uma história completa, incluindo emoções reais. E assim começava uma nova era no tango. Uma era em que as letras deixaram de ser um improviso ou apenas um complemento mas tornando-se numa forma de arte que passava a poder ser apreciada por si só fundindo-se, qual par bem junto a dançar um tango, com a música para algo completamente novo.

Gardel foi considerado como o cantor que criou e desenvolveu as características técnicas e expressivas do tango canção.

O escritor Jorge Luis Borges dizia que não gostava de ouvir Gardel porque fazia chorar os portenhos com os seus tangos. Carlos Gardel era um homem muito carismático e alegre mas com tendência para a depressão. Reservado e humilde, tinha no entanto uma constante necessidade de levar o tango a todo o mundo. José Razzano, seu companheiro de duetos nos primeiros tempos, dizia que às vezes o encontrava melancólico e pensativo, como que guardando uma intensa pena.

A poesia encontrada nos tangos, chamemos-lhe tangueira, tem a grande característica de ser consideravelmente complexa com o uso de metáforas e reflexões filosóficas e ao mesmo tempo muito popular, sobretudo nos estratos mais humildes da população.

Evaristo Carriego⁶⁰, poeta que embora não tenha composto nenhuma letra para o tango, desenvolveu a poesia baseada no *lunfardo* popular e cheia de conteúdo emocional que abriu portas aos letristas que o tango ainda não tinha e que precisava.

Gobello diz que o tango canção foi antecipado por Carriego e começado com Pascual Contursi, compositor e letrista que escreveu aquele que foi considerado o primeiro tango canção.⁶¹

60 - Poeta argentino, nascido a 7 de Maio de 1883 e falecido a 13 de Outubro de 1912.

61 - Gobello, José (1976). *Tango, vocablo controvertido. Historia del tango*. Corregidor, Buenos Aires. P.133 – 144.

A precariedade das pessoas dos subúrbios deu lugar aos seguintes temas: preocupações quotidianas das pessoas, a traição amorosa, a nostalgia de casa e da juventude, a idealização do passado, a crise dos valores da sociedade, o amor materno, as injustiças sociais. Segundo Heloisa Valente “El Tango se torna porta voz incontestable de aquellos que lo cantan o componen (...) declara la compleja realidad de aquel que lo vive”.⁶²

A dor do homem imigrante – estar longe de sua mulher e da sua terra, a tristeza e a saudade, o descarregar essa tristeza em mulheres da vida, o sentimento de culpa pela infidelidade - foi capaz de criar as mais ricas letras e músicas do tango. Até se criou uma língua peculiar, o “lunfardo”, de que falaremos mais à frente.

Somente esta obscuridade, este peso foi capaz de fazer a diferença na criação das letras como também na forma como era dançado. Só quem sentia profundamente aqueles problemas era capaz de interpretar o tango com o coração.

62 - Valente, Heloisa de Araújo (2003). *As vozes da canção na mídia*. Via Letterea, São Paulo.

O Lunfardo

O lunfardo é um ingrediente essencial do Tango. O lunfardo é uma forma de comunicação entre os delinquentes, sobretudo dos ladrões e proxenetas. É uma linguagem portenha que nasceu num ambiente marginal dos bairros pobres de Buenos Aires, devido à convivência forçada entre os imigrantes e a população local.

Trata-se de uma formação etimológica da palavra Lombardo (da região italiana Lombardia). No entanto, a Academia Porteña del Lunfardo refere que a palavra *lunfardo* nasceu de outra, “*lunfas*”, usada pelas altas classes sociais para designar os ladrões e rufias. Estes, falavam entre si numa espécie de código, e os polícias ao os ouvirem começaram a chamar a esta nova linguagem, lunfardo.

É uma expressão de prisioneiros, usada nas prisões para que não fosse compreendida pelos guardas. Um dos seus principais objetivos é dissimular as intenções de quem o pratica. Nuna explicação simples resume-se à incorporação de palavras estrangeiras, invenção e inversão de sílabas.

Foram esses presos da Lombardia que mais tarde, após cumprirem as suas penas, foram para a Argentina em busca de melhores condições de vida, trazendo essa forma de comunicação. Explicando melhor, Salas referiu: “Es un conjunto de vocablos que en sus orígenes pertenecían a un código secreto de maleantes, procesados y condenados, se mezcló con los múltiples vocablos aportados por la ola migratoria.”⁶³

A autora Comte resume o lunfardo dizendo que “El lunfardo fue jerga hablada por malvivientes y marginales en los arrabales de Buenos Aires a fines del siglo XIX”.⁶⁴

Aos poucos essas pessoas vão-se instalando e vivendo em pequenas casas nos arredores de Buenos Aires.

Difícilmente esse material humano pode produzir uma poesia rica, capaz de transcender o grande público. Por isso é válida a distinção que Vidart faz entre lunfardo e lunfardesco. Na realidade, o correcto é falar de letras lunfardescas, escritas por autores que conhecem muito bem a linguagem e o ambiente, no entanto não pertencem a ele.

A estrutura do lunfardo nutre-se da substituição de substantivos, verbos, adjectivos e interjeições castelhanas por términos, a que se lhes troca o significado, provenientes do calão, do italiano e seus dialectos, do francês, do português, do inglês, das línguas indígenas e também de palavras hispânicas às quais se lhes dá um sentido

63 - Salas, Horacio (1986) *El Tango*. Planeta, Buenos Aires. Pág. 105

64 - Comte, Mónica Hoss (2009). *Tango y Bandoneón*. Maizal, Buenos Aires. Pág. 8

que nada tem que ver com o original.

Um elemento auxiliar do lunfardo é o *verres*, ou seja a pronúncia das palavras trocando a ordem das sílabas: tango é gotán, bacán é canba, viejo passa a jovie, cabeça muda para zabeca só para dar alguns exemplos.⁶⁵

Obviamente, este "idioma" não tem regras fixas e mostra um enorme dinamismo.

A gente do submundo e os reclusos das prisões ensaiam continuamente variações que, quando têm êxito e são aceites, expandem-se a uma velocidade vertiginosa.

Em Buenos Aires, mais que em Rosário ou Montevideo, o estilo lunfardesco teve intervenientes importantes no jornalismo, na narrativa, no teatro e na poesia.

Esta forma de compor poesia “tanguera” permaneceu ao longo de várias décadas.

E assim as letras do tango revestem-se de *mishiadura* (suma pobreza), de *bulin* (lugar de encontros amorosos), de *cotorros* (pequenas residências), de *percantas* (amantes). Aparecem nos arrabais termos lunfardescos para expressar um sentimento ou um novo valor. A lunfardia muda quando começa a ser entendida, e foi substituída por um vocabulário só compreendido pelos que viviam no delito ou na picardia.

O seu modo de falar, o lunfardo, as letras e danças de tango acabam por ter um maior contacto com classes um pouco mais distantes, as quais, encaravam tudo isto, com muito preconceito, por ser de origem humilde. Compartilhar e aceitar essa forma de expressar-se era desonroso para “as pessoas de bem”.

O tango e a sua temática alimentam-se, em larga escala, dos próprios sentimentos e valores. O tango vive ainda ligado a uma imagem que encerra em si personagens que lastimam perdas como a juventude ou alguém querido, que choram desvios errantes que levaram à perdição da alma, seja a bebida, ou traição, como outras que recordam com ternura e saudade o passado ou a pátria que tiveram que abandonar.

Temas recorrentes nas letras do tango são: a solidão, nostalgia, saudade, perda, lembrança, melancolia. Temas estes que derivam de um ponto comum no que toca directamente às raízes da cultura: a morte.

Como já foi referenciado sobre o sentimento transmitido nos tangos, do espírito das gentes, podemos encontrar paralelo no Fado em que as temáticas das suas canções

65 – Ver Anexo 2

são as mesmas do tango.

Mark Arthur Wyman (2006), na sua compilação de partituras de tango “The tango fake book” afirma:

*“Tango is the most beautiful, profound, passionate and complete music I ever heard. I say complete, because it’s got everything in it that I like best in music, all the various styles that I have played. It’s got the audacious power of rock, the dirt and rawness and compelling rhythm of folk music, some of the harmonies, and all of the improvisational freedom of jazz. And classical – I need absolutely everything I ever learned studying classical to play tango well.”*⁶⁶

66 - Wyman, Mark Arthur (2006). *The tango fake book*, Spiral-bound. Pág. 5

Carlos Gardel

Depois de uma orientação sobre as origens do tango, sentimentos, conceitos, vivências, canções e artistas onde já se perfilaram vários nomes, destaca-se um no meio de tantos e grandes mestres na arte de criar, cantar, tocar e viver o tango: Carlos Gardel.

O tango está para a Argentina assim como o jazz está para o Louisiana sendo que Gardel foi a sua estrela de maior brilho.

Gardel foi uma das verdadeiras grandes vedetas do seu tempo, sendo considerado o maior intérprete de tango de todos os tempos e provavelmente o maior talento individual que alguma vez se associaria a esta forma particular de música popular. Ele personificava o seu sentimento, o seu espírito melhor que qualquer artista, antes ou depois dele.

Gardel é Tango ou Tango é Gardel?

Não se pode falar numa coisa sem a outra pois na verdade Gardel é sinónimo de tango pois a sua vida ficou, de maneira indelével, marcada pelo seu amor a uma pátria: o tango. Ele próprio nunca escondia esse amor incondicional: “*O meu país é o tango.*” ou “*Sou cidadão da Calle Corrientes!*”.

Gardel foi tudo o que se possa pensar sobre tango. Cantor, compositor e actor de cinema em películas sobre o tema.

É apenas o maior representante deste género em toda a história do tango. Como já referi antes, foi ele o percussor e o expoente máximo do *tango canción*.⁶⁷

Também aqui o tango e o fado se tocam pois tal como Gardel foi o expoente máximo do seu género, Amália Rodrigues também como cantora, compositora e atriz em filmes onde cantava os seus fados.

Gardel é considerado também como um dos intérpretes mais importantes da música popular mundial na primeira metade do séc. XX essencialmente devido à qualidade reconhecida da sua voz, pela quantidade de discos vendidos, pela participação em inúmeros filmes relacionados com o tango e finalmente pela repercussão mundial que teve e ainda hoje se mantém.

No livro *Amália, uma biografia* por Vítor Pavão dos Santos, na página 22 pode ler-se a influência que Gardel teve no percurso artístico de Amália Rodrigues:

67 - Gobello, José (1999). Breve historia crítica del tango. Corregidor, Buenos Aires.

“ Via os filmes do Carlos Gardel e cantava os tangos todos: Melodia de Arrabal, Mi Buenos Aires Querido e aquele que eu gostava mais Silencio en la Noche. Cantava sem perceber, embora tirasse algumas palavras quando eram parecidas com o português.”

Mas passemos a conhecer melhor este homem que dedicou a sua vida ao tango, a conhecer quem para uns era “El Zorzal Criollo”, para outros “El Morocho del Abasto” ou simplesmente “El Rey del Tango”.

O ano de 1890 ficou e ficará marcado na história: dá-se, a 11 de Dezembro, o nascimento de Gardel, baptizado Charles Romuald Gardés, filho de Marie Berthe Gardes, depois apenas conhecida como Berta Gardés, da qual deriva o seu apelido, uma vez que o pai – presume-se que seja Paul Lassere, embora sem provas escritas – nunca tenha assumido a criança.⁶⁸

O exacto local de nascimento de Gardel encontra-se envolto em controvérsia pois três países reclamam o seu nascimento: a teoria mais aceite e mais documentada refere que tenha nascido em França, existindo uma cédula de nascimento francesa; contudo, existe igualmente um passaporte que define o seu berço no Uruguai. É um facto que chegou à Argentina quando tinha 2 anos de idade – pelo que podemos afirmar que os três países que podem reclamar o seu nascimento são França, Uruguai e Argentina.

Face ao passaporte, alguns uruguaios afirmam que Gardel nasceu em Tacuarembó, no Uruguai – apesar de não existirem cédulas de nascimento, manuscritos ou qualquer tipo de documento que certifique a nacionalidade uruguaia dos seus pais. De facto, em 1973, aquando da contestação do testamento de Gardel, o governo uruguaio confirmou que Gardel nascera na França.

No seu testamento Gardel confirmava que o seu verdadeiro nome, modificado pelo que ele designava razões profissionais, era Charles Romauld Gardes mas quando questionado sobre esse tema ele respondia sempre de uma forma evasiva quanto às suas origens.

A sua hipotética nacionalidade uruguaia, devido a um passaporte existente dando conta do seu nascimento em Tacuarembó pode ser explicada pela necessidade de evitar

68 - Dema, Verónica (20/09/2012). Fin del misterio: muestran la partida de nacimiento de Gardel. Buenos Aires: La Nación

o cumprimento do serviço militar obrigatório, que não o era no Uruguai, em França sua terra natal.

Dada esta confusão, o historiador Luiz Feldman⁶⁹ afirma:

“Ele não podia regressar a França com o nome Charles Romuald Gardes, pois era considerado um desertor. Por isso, fez um passaporte com o nome Carlos Gardel, nascido em Tacuarembó, Uruguai, a 11 de Dezembro de 1887. Em 1893, ainda criança, chega à Argentina. Anos mais tarde, quando questionado sobre a questão, Gardel apenas responderia que nascera em Buenos Aires, aos 2 anos e meio de idade.”

Berta Gardes, sua mãe, encontrou trabalho como lavadeira em Buenos Aires. Enquanto criança, Gardel teve uma educação bastante limitada: termina o seu percurso escolar após o segundo ano de liceu, em 1906, já na altura indício de que o seu génio residia na música e não no mundo académico. Os anos de escolaridade do seu filho, embora possivelmente interrompidos, parecem ter sido francamente suficientes. Um certificado, religiosamente conservado, mostra que este foi um aluno com aproveitamento acima da média.⁷⁰

Após a sua saída da escola há rumores que tenha trabalhado numa tipografia, numa joalheria, tenha andado envolvido no mundo do crime, em rixas violentas e até passado algum tempo atrás das grades. No entanto, tudo isto não passam de meras conjecturas. Fosse qual fosse a sua actividade, a verdade é que Gardel tinha grande familiaridade com os vários bairros da sua cidade adoptiva – que gradualmente se iam tornando a maior e mais requintada metrópole do hemisfério sul – e especialmente com Abasto, a zona miserável que tomou o seu nome do vasto mercado ambulante de géneros na Calle Corrientes.

A partir dessa altura, assume como mentor José Betinotti, que o apelida de *El Zorzal Criollo – O Impulso do Crioulo*, enfatizando a beleza da sua voz através de comparações com o chilrear dos pássaros. Gardel começa a cantar em bares, festas e restaurantes, bem como em assembleias políticas.

69 - Historiador e coleccionador gardeliano. Durante mais de 30 anos reuniu e restaurou filmes perdidos do Zorzal, de quem possui dezenas de histórias que o convertem num especialista da obra do mítico Morocho del Abasto.

70 - Collier, Simon. Carlos Gardel, o tango em pessoa – Revista História, nº44 1982- 21

Gardel diz a sua mãe Berta que a sua vida está destinada à música, apesar desta não aprovar a atitude do filho, afirmando que é impossível estabelecer e viver-se uma vida apenas através da música. Gardel insiste e, durante a sua juventude, vai ganhando dinheiro através de serenatas.

Quando é que Gardel começou a usar a sua voz? Não se sabe. Talvez em festas populares, algumas delas sem dúvida em bordéis e por todos os bairros pobres e no café O'Rondeman.

Talvez pela sua irreverência e querer mostrar à sua mãe que era capaz de viver só da música, o jovem Gardel, durante la primeira década do séc. XX, pode ter tido condutas menos próprias e frequentar ambientes à margem da lei, de que nos dão conta alguns prontuários policiais que o mencionam.⁷¹

Realmente a sua vida de infância não foi fácil tendo sido mesmo bastante dura. Durante este período e o da sua adolescência, Gardel viveu em paupérrimas condições, em casas conhecidas como *conventillos* no bairro de San Nicolás: primeiro na Rua do Uruguay e depois na Rua Corrientes.

O seu amigo e *choffeur* Antonio Sumaje conta que, quando Gardel já era uma estrela da música e do tango, pedia-lhe que o levasse aos *conventillos* em que tinha vivido quando era ainda novo, em especial à casa da Rua do Uruguay número 162, onde ficava prostrado apenas a olhar a fachada: “De pronto, emocionado hasta las lágrimas, volvía a meterse rápidamente en el coche. Y entonces se quedaba silencioso por un rato muy largo”⁷²

Na rua Corrientes, onde vivia, era onde existiam os grandes teatros de Buenos Aires. Isto permitia ao jovem Gardel manter-se em contacto com o mundo artístico. Com a “*troupe de animadores*”, Gardel foi *claque*, *utilero* e *comparsista*⁷³, a troco de poder assistir aos espectáculos e receber bilhetes. Ao ter esta actividade, isso deu-lhe a oportunidade de estar em contacto com actores e cantores, de quem imitaria os exercícios de vocalização e outros suportes que seriam importantes para a sua futura formação artística: “Esos fueron mis primeros conocimientos artísticos y así fue como conseguí obtener aquella voz blanca con la cual me di a conocer.” afirmou Gardel.⁷⁴

71 - Kollmann, Raúl (12 de Novembro de 2012). «El Pibe Carlitos». Página 12.

72 - Sumaje, Antonio (Março 1944). La vida de Carlos contada por su chofer. *Extra* (Buenos Aires). Citado por Barsky, Osvaldo; Barsky, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Buenos Aires: Taurus. p. 400

73 - Pessoas contratadas para bater palmas no fim de cada número, contra-regra e animador carnavalesco respectivamente.

74 - Barsky, Osvaldo; Barsky, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Taurus, Buenos Aires.

Nessa época, sendo já um adolescente, começou a frequentar o Bairro de Abasto, um bairro popular recentemente organizado em volta do novo Mercado de Abasto, aberto em 1893. Gardel foi convidado por um grupo de jovens a se integrar no grupo no café O'Rondeman, que era propriedade dos irmãos Traverso.

Em 1910 – ano em que altera o seu nome para Gardel – faz furor com a sua actuação nesse Café O'Rondeman. É aí que adquire a alcunha *El Morocho del Abasto* – O Moreno do Abasto.

A orientação política de Gardel era indesmentível e as suas ligações conservadoras mantiveram-se na sua vida. Em 1912, ano em que a lei Sáens Peña introduziu o sufrágio universal masculino na Argentina, obteve boletins de voto através de um dos mais famosos, para não dizer notórios, caciques políticos da época, Alberto Barceló, caudilho populista conservador do subúrbio operário de Avellaneda. Apesar disso, a política esteve quase completamente ausente dos temas dos seus tangos. Talvez porque o acaso e as amizades tivessem mais que ver com a causa do que com a convicção profunda. Talvez a única excepção tenha sido, anos mais tarde, o tango que gravou em que, alegadamente, elogiava o golpe de estado de 1930 com a queda de Irigoyen.

Gardel era, na altura, um cantor de bar de Buenos Aires que atuava nos bairros onde possuía certo prestígio como El Abasto, Barracas, Corrales e Palermo. O seu repertório nessa época baseava-se principalmente na música rural *criolla*, com géneros como *milonga*, *zamba*, *vals criollo*.

O contacto frequente com as gentes destes *barrios*, vindos dos mais variados lugares, permitiu-lhe conhecer a cultura, a sonoridade da fala e do canto e foi onde se começou a entranhar, cada vez mais, o espírito *porteño* em Gardel.

“La población era mixta, pues allí vivían tanto inmigrantes judíos como italianos. Carlos se habituó así al sonido de diversos idiomas y dialectos: el idisch, varias formas del italiano, el poco duradero híbrido (de español e italiano) llamado cocoliche, y por cierto el lunfardo, el recién nacido argot urbano de Buenos Aires. Con muchos vocablos tomados (o adaptados) del italiano, el lunfardo era ya una prolífica fuente del habla cotidiana de Buenos Aires, una forma lingüística a la que Carlos permaneció apegado toda la vida. En esto, como en tantos otros aspectos, se revelaba como un genuino hijo de la ciudad, porteño hasta la medula. Su permanente afición por el mate (el té

*paraguayo tan popular entre los argentinos) y por las carreras hípcas también eran rastros indelebles de sus orígenes porteños. Desde luego nacido en otra parte, pero en todo caso lo hacía aun más típico de la ciudad”*⁷⁵

Em 1911, durante um concurso de canto, Gardel conhece José Razzano, cantor no café *El Pelado*. Num concurso de canto com Razzano onde, oficialmente, o resultado foi um empate, Gardel forma com este um duradouro dueto com o objectivo de fazerem uma “tournee” por algumas das pequenas cidades da província de Buenos Aires. Passado um ano o duo passa a incluir também o cantor e guitarrista Francisco Martino. Em 1913, entra mais um elemento no grupo: o cantor Saúl Salinas. Formado o quarteto começam a digressão por Buenos Aires, no entanto sem grande sucesso. Salinas abandona o grupo, seguido por Martino.

Em 1913, o duo Gardel e Razzano, sob o nome *Dúo Nacional Gardel-Razzano*, actuam no prestigioso Cabaret-Restaurante *Armenonville*. Gobello considera que esta foi a primeira actuação de Gardel como cantor profissional.⁷⁶

Gardel recorda esse dia de uma forma muito divertida:

*“Mi viejo y querido Pepe: Ayer estuve dos horas, entre copas, charlas y jarana, en «El Garrón» de la Rue Fontaine. Es un bodegón como los del Once, ni más ni menos. Pero en estos días se llena de franchutes, de americanos, hasta de japoneses, con un cargamento impresionante de plata. La fiebre del tango los lleva allí. Yo me acordaba de aquel debut del dúo Gardel-Razzano, en el viejo «Armenonville»... ¿Te acordás del julepe que tenía? Ahora aquí, convertido de repente en un señor, me doy cuenta de que, con todas las fulerías que pasamos, en el viejo «Armenonville» estábamos entre gente igual a nosotros, que sentían el tango tanto como nosotros mismos. Aquí, en cambio, el gotán es una moda pasajera y caprichosa como todas. Enteráte: para cantar tangos, hay que vestirse de gaucho.”*⁷⁷

75 - Collier, Simon (1988). *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

76 - Gobello, José (1999). *Breve historia crítica del tango*. Corregidor, Buenos Aires. Pág. 68-70.

77 - Greco, Orlando. José Razzano: Todo Tango. Consultado a 10 de Dezembro de 2013.

Nos primeiros tempos o seu repertório consistia em canções populares, valsas, sambas, etc. Não cantavam tangos pela simples razão de que o tango, como canção de forma definida, não existia ainda.

Um ano mais tarde, actuam no Teatro Nacional de Buenos Aires, bem como em diversos teatros argentinos. A digressão vai além fronteiras durante o ano de 1915 para o Uruguai e o Brasil – onde Gardel conhece o seu ídolo Enrico Caruso que o elogia pela sua magnífica voz e o incentiva dando-lhe alguns conselhos preciosos.

A 28 de Março de 1913, o mundo vê um anúncio na revista *Fray Mocho* sobre 4 discos duplos gravados por Carlos Gardel – os seus primeiros álbuns. Esses discos são o primeiro testemunho da apresentação do jovem cantor com o nome de Carlos Gardel. O resultado não foi o esperado e Gardel teve que esperar até 1917 para voltar a gravar novamente.⁷⁸

Nessa época o canto popular estava dominado pela arte da *payada*.⁷⁹ (Gardel não tinha ainda habilidade para inventar os seus próprios versos à medida que cantava, que era a característica decisiva para o êxito dos *payadores*, mas a qualidade da sua voz foi-lhe abrindo caminho a pouco e pouco. "Gardel nunca fue payador; él era cantor", diz o historiador Pablo Taboada.⁸⁰

Dessa época vem a relação de Gardel com a *payada*, em especial com José Betinotti, a quem se atribui ter-lhe posto a alcunha de "Zorzalito" ou "Zorzal Criollo", referente ao nome de um dos pássaros mais característicos das *pampas*, que é o *zorzal*, destacado pela beleza do seu canto.

Em Dezembro de 1915, após uma actuação no Teatro San Martín, Gardel é ferido num pulmão por Roberto Guevara Lynch - tio do não menos conhecido Ernesto Che Guevara -, resultante de uma briga no bar. A bala, essa, permaneceria alojada no seu pulmão durante toda a sua vida.

Numa zona frequentada por ladrões, proxenetas e anarquistas, perto de muitos bordéis, situava-se o *Palais de Glace* – clube social e ringue de patinagem no gelo – para onde, após os espectáculos, Carlos Gardel ia. Nessa noite, na companhia de amigos, Gardel celebrava o seu aniversário.

Antonio Sumaje, relembra o acontecimento:

78 - Barsky, Osvaldo; Barsky, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Taurus, Buenos Aires.

79 - Uma pessoa, o *payador*, improvisa um recital em rima sendo acompanhado por uma guitarra.

80 - Taboada, Pablo. «Carlos Gardel. Reseña de su trayectoria artística (Parte II). Investigación Tango. Consultado a 15 de Novembro de 2013

*“Os ladrões naqueles bares não se conseguiam divertir sem piadas ruins, destruição, armas e lutas. Para evitar essas lutas, Gardel e os seus amigos deixaram o Palais. Mas os ladrões não estavam dispostos a esquecer a questão. Prudentes por covardia, seguiram-nos. A luta era iminente e, dado que quase todos estavam munidos de armas, iria ser uma luta sangrenta. Carlitos tomou uma decisão arriscada. Separou-se do seu grupo, aproximou-se sozinho dos ladrões e disse, num gesto de simpatia: “Rapazes, não há necessidade disto. Se viemos todos para nos divertir, não é preciso continuar com isto.” Quando o viram a aproximar, dispararam uma bala que o atingiu no peito. Esta lesão interrompeu brevemente a sua carreira, mas no final desse mesmo ano, Gardel e Razzano retomaram os seus espectáculos e incluíram o guitarrista José Ricardo, com a alcunha de El Negro.”*⁸¹

Até esta altura, Gardel interpretava exclusivamente folclore argentino. No entanto, em 1917, tem lugar um marco na sua carreira.

E assim fez o destino com que ambos se cruzassem. Apesar de terem nascido em partes diferentes do mundo, ambos cresceram em origens humildes nas duras ruas do *barrio*. Tendo ultrapassado a pobreza, ambos projetam a confiança de um vencedor. Eram ambos órfãos de pai e ambos adoravam as suas mães. Talvez por isso nunca nenhum dos dois teve um interesse romântico fixo. Nesse ano, na cidade de Montevideo, Gardel conhece o escritor Pascual Contursi que, através do seu génio poético, transformara o tango de uma dança para uma canção. É nesta ocasião que Gardel e o tango finalmente se fundem numa parceria perfeita que prevalece até aos dias de hoje.

Gardel decide aventurar-se no tango!

Pascual Contursi tomou uma melodia popular de tango, Lita, de Samuel Castriota, e compôs os versos que lhe seriam adaptados. O tema, muito apimentado devido aos termos audaciosos em lunfardo (a desenvolta e pouco respeitável gíria de Buenos Aires)⁸² continha muitos dos ingredientes do que se tornaria a mistura standard

81 - Sumaje, Antonio (marzo 1944). «La vida de Carlos contada por su chofer». *Extra* (Buenos Aires). citado por Barsky, Osvaldo; Barsky, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Buenos Aires: Taurus. p. 260 a 280

82 - Collier, S. (1982). Carlos Gardel, o tango em pessoa. *Revista História*. Pág. 22

das canções de tango. Foi cantada, pela 1ª vez ao público em 1917 no Teatro Esmeralda sob o novo título de “Mi Noche Triste”.

Este tema torna-se imediatamente num êxito e marca o ponto de viragem na carreira da Gardel, onde o tango começa a fazer parte do seu repertório.

A interpretação de *Mi noche triste* por Gardel está considerada como o nascimento do *tango canción*. Após um longo caminho de evolução, o tango começava a encontrar cantores e letristas capazes de interpretar a mesma cadência emocional que expressava a música e a dança do tango.

A velocidade com que este tango se tornou popular continua a ser tema de disputa, mas a sua popularidade real é incontornável. Quando Gardel gravou a canção, no ano seguinte venderam-se milhares de exemplares. Contudo, passou algum tempo antes de Gardel compreender que o seu futuro era o de cantar tangos. Gardel viria, assim, a encontrar a sua verdadeira vocação.

Desta forma a carreira de Gardel é impulsionada! Em 1917, protagoniza o seu primeiro filme mudo, intitulado *Flor de Durazno*, onde também vigora a sua próxima gravação *Cantar Eterno*, um disco duplo composto por um dueto com Razzano e um solo de Gardel. Entre os anos 1917 e 1922, Gardel e Razzano actuam principalmente por Buenos Aires e em teatros argentinos, fazendo uma digressão pelo Chile, Montevideo, Brasil e Espanha.

Devido ao sucesso alcançado Gardel, um homem de estatura baixa e apresentando-se com um peso acima do normal, começa a ter cuidado com a sua figura. Estas condutas de Gardel indicavam "su esfuerzo por construir el galán-cantor, figura que lo proyectará internacionalmente".⁸³

A voz e a maneira de cantar de Gardel também foram evoluindo à medida que se ia convertendo num cantor de tangos. Gardel aproveita as suas origens como cantor de *payada* e o seu gosto pela *canzonetta* napolitana e a ópera.⁸⁴

Contudo houve um pequeno percalço. Em 1920, Razzano teve que ser submetido a uma operação à garganta, forçando o duo a suspender temporariamente as suas actuações.

Durante este período, Gardel conhece a mulher que seria a sua futura namorada, Isabel del Valle.

Gardel ficou conhecido como um homem de muitos amores, facto que, em parte,

83 - Barsky, Osvaldo; Barsky, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Taurus, Buenos Aires.

84 - Idem, Ibidem

não é mais que um mito. César Tiempo diz: “Nunca foi conhecida uma namorada, amante ou simplesmente uma mulher que o acompanhasse, e quem afirma o contrário decerto mente”. O próprio Gardel afirmou, referindo-se à sua vida amorosa:

*“Amei muitas vezes ao longo da minha vida e disso guardei muitas memórias agradáveis, pois fui feliz em todas as minhas relações românticas. Em todas elas amei de forma diferente, de acordo com o temperamento da mulher, as circunstâncias e o ambiente. Contudo, sempre que me apaixono penso sempre que é a primeira vez que amo de verdade... Prefiro mulheres latinas, sem dúvida, pois partilhamos a mesma raça e, por conseguinte, elas compreendem melhor a minha natureza. Mas gosto de todas as mulheres que sejam atraentes e inteligentes.”*⁸⁵

A reserva de Gardel sobre a sua vida íntima deu lugar a diversos e contraditórios rumores e estudos sobre a natureza das suas relações afectivas e sexuais. Gardel nunca casou. A reticência com que fazia frente às perguntas sobre a sua vida privada serviram para aumentar o ambiente de mistério que o rodeava. Gardel tinha uma grande preferência pela companhia masculina mas apenas de convivência.

Na sua correspondência privada existem várias referências sobre Isabel del Valle, uma rapariga de 13 anos com quem Gardel se relacionou e manteve um relacionamento ambíguo até 1933. Isabel é considerada a “eterna noiva” de Gardel, apesar de nunca se terem casado.

Outros rumores falam em Mona Maris, atriz, Giovanna Ritana também conhecida como Jeannette, gerente de um bordel e Sadi Baron Wakefield que dizem ter sido a financiadora para a produção do seu primeiro filme *Luces de Buenos Aires*.

Nas suas relações pessoais o seu laço mais forte era sem dúvida a sua mãe. Gardel era uma pessoa extrovertida e simpática, que tendia a estabelecer fortes relações de amizade. Sobre a sua personalidade, para uns “tinha uma aura de tristeza” que poderia ser comprovada pelo sentimento de melancolia patente na maioria dos seus tangos. Para outros ele “era optimista. Era tão inquieto como uma ave migratória...”⁸⁶

85 – Idem, *Ibidem*

86 - Collier, S. (1982). Carlos Gardel, o tango em pessoa. *Revista História*. Pág. 22

Fez fortuna mas nunca foi avarento. Sempre generoso numa necessidade, foi fiel a um estilo de vida esbanjador, o que por vezes lhe trazia instabilidade financeira. A sua grande paixão, a seguir ao tango, eram as corridas de cavalos.

O êxito massivo do duo e de Gardel em particular, assim como o seu ingresso no tango, coincidem com um momento de grande importância na vida político-social da Argentina: a conquista da democracia. As pressões políticas e sindicais tinham obrigado o governo conservador a aprovar uma lei de voto secreto e obrigatório – embora somente para homens - que deu o triunfo, em 1916, ao partido radical, um movimento amplamente popular que levou à presidência Hipólito Yrigoyen.

Em 1923 Gardel estreia o tango *Mano a mano* com letra de Celedonio Flores, um notável poeta descoberto por Gardel em 1920. *Mano a mano* tornou-se num dos maiores êxitos de Gardel, marcando o momento em que o *tango canción* se impunha e, juntamente com as transformações instrumentais de músicos como Julio de Caro, abria-se uma nova era de plenitude para o tango: a “Guardia Nueva”.

Nesse ano dá-se a primeira viagem à Europa levando as suas músicas. O sucesso foi retumbante como nos dá conta o periódico *El Liberal*:

*“Gardel-Razzano no defraudaron la expectación que se había despertado al anuncio de su actuación. Son dos... ¿cómo los llamaríamos..? «cantaores» (sic) de aires populares, que dicen bien las letrillas de su pintoresco repertorio y que tocan la guitarra com verdadero arte. El teatro estuvo lleno y puede asegurarse que lo estará todos los días mientras actúen estos artistas”*⁸⁷

Chega o ano de 1924. Gardel actuou na rádio de Buenos Aires, no programa “Low Gran Splendid”, e continua as suas gravações acompanhado pela orquestra de Francisco Canaro. No ano seguinte, Razzano fica muito preocupado com o estado da sua garganta e o duo actua pela última vez.

Gardel segue agora a sua carreira a solo, com Razzano como seu agente, e viaja por Espanha com o grupo “Compañía Rivera-De Rosas”. Esta parceria dura algum tempo, com sucesso.

87 - Collier, Simon (1988). *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Os seus discos e os seus programas radiofónicos, iniciados em 1925, tornaram-no num dos cantores favoritos do povo, tendo-lhe sido dada a afectuosa alcunha de *zorzal* – um melodioso pássaro da América do Sul. Nessa altura Gardel sentia-se cada vez mais atraído pela ideia de tornar o seu nome famoso também no estrangeiro.

Em 1927 Gardel compra para ele e sua mãe, a sua primeira e única casa própria, situada na Rua Bermejo número 735, uma casa situada perto do coração do seu bairro espiritual, o Abasto, exactamente ao lado do comité conservador em que ele começara a cantar.

Em 1928, Gardel estreia-se em França. Mas quando Gardel o faz, o tango em França já tinha mais de duas décadas de história e juntamente com o jazz, era protagonista da noite parisiense. Em Paris actua no Teatro Femina, nos Campos Elísios, num concerto de beneficência onde pisa o palco com Josephine Baker e logo depois no Cabaret Florida em Montmartre. Estas actuações catapultam Gardel não só em França, mas a nível internacional.

O maior periódico francês, *Le Figaro*, descreve a sua apresentação na “Cidade Luz” como um “êxito triunfal” e explicava da seguinte forma a sensação que Gardel gerava no público: “Se tiene la impresión de que ejerce una suerte de encanto magnético sobre el público”.⁸⁸

Também o *El Mundo* destaca os êxitos de Gardel fora da Argentina:

*“Después de una exitosa turné a través de Europa, acaba de regresar a nuestra capital, en el vapor ‘Conte Rosso’, el aplaudido cancionista nacional Carlos Gardel, una de las figuras más prestigiosas dentro del agradable arte de la canción criolla. Gardel habla con entusiasmo de sus éxitos en Europa. En España principalmente donde visitó muchas ciudades, fue acogido en todas partes con aplausos, no siendo menores sus triunfos en París. Todo esto lo ha alentado para emprender un nuevo viaje, cosa que hará en breve acompañado de un conjunto musical criollo con el cual se propone actuar durante algún tiempo en España y radicarse luego en la Capital de Francia.”*⁸⁹

88 – Idem, Ibidem

89 - Kerber, Alessander. 2010. “A legitimação da identidade nacional através da alteridade”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*

Entre os anos de 1928 e 1930, Gardel faz digressões pela Europa. Depois do golpe de estado de 1930, Gardel parte novamente para a Europa. “Buenos Aires é muito bonita mas quando se conhece Paris, quando se esteve no Cote D’Azur, quando se gozou os aplausos de reis, deixa de satisfazer completamente.” Apesar desta aparente indiferença, Gardel nunca perdeu o seu profundo amor por Buenos Aires, nunca esqueceu que era aí que estavam as suas raízes, sabia que a sua música era o fundamento da sua fama. Ainda assim nunca deixou de procurar uma nova forma de êxito, que viria a encontrar no cinema.

Actuou em Espanha com grande êxito, somou triunfos em Paris – como comprovam os 70000 discos vendidos nos primeiros três meses de estadia em França. As qualidades que lhe granjearam são, digamos, difíceis de confirmar na sua totalidade. Gardel era essencialmente um soberbo cantor popular. Ainda hoje podemos ouvir a sua voz preservada em gravações, apesar da sua pouca qualidade. Uma voz pura, rica, sobrando-lhe em expressividade o que lhe faltava em poder.

Em 1931, protagoniza o seu primeiro filme falado, intitulado *Luces de Buenos Aires*, que catapultou a sua carreira cinematográfica para a fama.

O sucesso foi tal que o público exigia que rebobinassem o filme para ouvirem novamente a voz de Gardel. O escritor equatoriano Ricardo Descalzi descreve o sucedido:

“Fue en este momento cuando nos impresionó la voz y la figura de Carlos Gardel en su primera película: "Luces de Buenos Aires", con tal impacto en el ambiente, que de inmediato lo empezamos a admirar y a querer. Esta película nos trajo "Tomo y obligo" que el público asistente a los cines aplaudía con tal vehemencia, que el operador se veía obligado a detener la proyección para reprisarla dos o tres veces... Desde entonces el anuncio de una película de Carlos Gardel abarrotaba las salas transformándose en el ídolo del tango.”⁹⁰

Retoma as suas digressões em 1931 e 1932 pelo Cote d’Azur, Itália, Londres, Paris, Viena, Berlim e Barcelona - em Nice, torna-se amigo de Charlie Chaplin onde falam sobre os projectos cinematográficos de Gardel e a sua vontade de levar a cultura e

90 - Descalzi, Ricardo. «Carlos Gardel: símbolo y síntesis del tango». Todo Tango. Consultado a 24 de Dezembro de 2013

a língua a todos, principalmente a comunidade espanhola falante, através dos seus filmes.

Protagoniza uma série de curtas-metragens musicais, cada uma sobre uma canção como *Mano a Mano*, *Yira, Yira*, *El Carretero* entre outras. Pode-se considerar estas curtas-metragens como os primeiros videoclips da história da música e do cinema.

O ano de 1933 é palco de inúmeras produções cinematográficas em Paris: *Espérame*, *La Casa es Seria* e *Melodía de Arrabal*.

É nesta altura que Gardel toma conhecimento com Alfredo Le Pera, aquele que viria a tornar-se no seu maior letrista e guionista dos seus filmes na Paramount. Le Pera era um jovem jornalista argentino, na altura a trabalhar em Paris. Para muitos fãs, as canções dos filmes representam a verdadeira essência obra de Gardel. Mas o escritor Julio Cortazar vê um declínio de qualidade em relação ao “*standard*” das gravações dos inícios dos anos 20. Devido ao sucesso suspeita-se que estas afirmações fossem não mais que pedantismo incarnado por certos intelectuais literatos.

Gardel regressa a Buenos Aires e, em 1933, grava o seu último tango - *Madame Ivonne*. De seguida, deixa a Argentina - para sempre, como se veria mais tarde - para actuar em Barcelona, Paris e nos Estados Unidos, onde vigora na sensação radiofónica mundial – a Rádio NBC.

Em 1934 e 1935, protagoniza os filmes *Cuesta Abajo*, *El Tango en Broadway*, o musical *Cazadores de Estrellas*, *El Día Que Me Quieras* e *Tango Bar*, todos gravados nos estúdios Astória em Manhattan.

Um realizador americano, ao ouvir Gardel pela primeira vez afirmou: “Esse homem tem uma lágrima na garganta”.

A sensibilidade de Gardel para captar a essência das canções que interpretava era inusitadamente apurada. As suas canções exibem um extraordinário leque de sentimento, lirismo, melancolia, sarcasmo, nostalgia, alegria, bom humor, ansiedade e até por vezes, ferocidade. Gardel tinha um natural sentido de ritmo que se mostrou particularmente apropriado para a interpretação do tango.

Depois destes filmes planeava, neste ano de 1935, uma tournée em países das Caraíbas. Terminada essa nova aventura, tencionava voltar aos Estados Unidos, ir buscar a sua mãe a França – onde ela se encontrava na altura – e finalmente regressar de novo à sua amada Buenos Aires.

Essa tournée começou em Abril em Porto Rico, seguiu-se Curaçao, Venezuela, Colômbia. No domingo, 23 de Junho fez uma emissão de rádio a partir de uma das

estações locais enquanto uma multidão se mantinha à porta dos estúdios. Antes de cantar o último tango Gardel agradece aos ouvintes: “não sei se voltarei a esta cidade” e acrescenta: “O homem propõe e Deus dispõe.”⁹¹

A 23 de Junho de 1935, Gardel canta na rádio a última canção que alguma vez cantaria: *Tomo y Obligo*. No dia seguinte, ao prosseguir viagem para Cali, acaba por falecer após o avião se despenhar no pico da sua carreira: durante a descolagem, o avião colide contra um outro na pista, sendo ambos os aviões consumidos pelas chamas. O *zorzal* estava morto.

A segunda-feira, 24 de Junho, em Buenos Aires, era um dia de Inverno – frio, húmido e triste. As notícias chegaram a tempo de ser publicadas pelos jornais da tarde. Todo o mundo do tango prestava homenagem a Gardel de lágrimas nos olhos. Libertad Lamarque, ao tentar cantar um tango em sua memória sentiu-se subitamente mal: o seu público no teatro fez silêncio absoluto.

Os restos mortais de Gardel chegaram a Buenos Aires em Fevereiro de 1936 onde repousam no cemitério de Chacarita. O cortejo fúnebre, ao longo de setenta quarteirões da Avenida Corrientes, atraiu uma das maiores multidões da história da Argentina.

O governo, num gesto de deferência para com os sentimentos populares, publicou um decreto muito invulgar: durante 24 horas não seriam tocados, cantados ou dançados tangos em toda a república.

O culto de Gardel ainda hoje tem dimensões extraordinárias e ainda hoje se busca compreensão para o segredo da imensa popularidade póstuma de Gardel ao ponto de levar os portenhos, com flores na mão, ao cemitério de Chacarita todos os dias da semana e os induz, por vezes, a colocar-lhe um cigarro aceso na mão direita da estátua de bronze em tamanho natural que se ergue junto ao túmulo.

A pessoa e a imagem de Gardel - o seu vestuário era impecável. O cabelo brilhante e cuidadosamente penteado, os elegantes fatos de três peças, as gravatas cuidadosamente escolhidas, os sapatos perfeitamente engraxados – em todos os pormenores ele dava a imagem de estrela bem sucedida - são objecto de idolatria popular, especialmente na Argentina e Uruguai, colocando-o num lugar de mito e símbolo cultural que se mantém até hoje.⁹²

91 - Collier, S. (1982). Carlos Gardel, o tango em pessoa. *Revista História*. Pág. 27

92 - Ruffinelli, Jorge (2004). *La sonrisa de Gardel: biografía, mito y ficción*. Trilce, Montevideo.

Em 2003 a voz de Gardel foi registada pela Unesco no programa Memória do Mundo, dedicado à preservação de documentos patrimoniais. ⁹³

Como curiosidade, este ano, o Senado da Argentina decreta o dia 6 de Outubro como “Dia Nacional do Fado” ⁹⁴

93 - Discos originales de Carlos Gardel – Colección Horacio Lorient (1913-1935)». Unesco (Memoria del mundo) (2003)

94 – Ver imagem – Anexo 4

Da teoria à prática

Fazendo uma análise ao texto do espectáculo “Um tango com Gardel”, texto elaborado a partir de outros dois textos *Adiós Muchachos* de J.J. Letria e *Cada dia canta melhor* de Pablo M. Zylberglaite podemos lá encontrar pontes com o que acabei de explanar.

Logo no início a personagem Julio Sosa, cantor uruguaio que ganhou o cognome de *El varón del tango* e é tido como o intérprete responsável pelo renascimento do tango no período pós-gardeliano faz uma pequena descrição sobre a situação económica, social e cultural na Argentina de 1935, à beira da Idade de Ouro do tango. Diz ele:

“Após a Guerra Civil que se segue ao nascimento de uma nova nação, do mar, vindos da Europa, aparecem os gringos. A população local atribui-lhes novos nomes em Lunfardo, o calão local. Os italianos ficam conhecidos como os “tanos”, os espanhóis são os “galegos”, os franceses ficam os “franchutes”, e por aí adiante.

Em simultâneo, o governo pretende conquistar as Pampas. Estas planícies, outrora do domínio dos indígenas e do gaúcho solitário, são agora governadas pelo Estado. Os industriais apoderam-se do gado e obrigam o velho cowboy das Pampas a fugir para a metrópole.

E é assim que o gaúcho e o gringo são impostos entre si, a conviver em “conventillos”. Este confronto alterou para sempre a cultura nas suas cidades. Uma cultura enraizada na nostalgia, na tristeza e na melancolia. Uma cultura que daria origem ao que, actualmente, conhecemos por tango”

Logo aqui temos um panorama geral, em resumo, do que foi esta pesquisa sobre o tango. Podemos encontrar a contextualização do fluxo migratório oriundo da Europa e África após a Guerra Civil argentina. O uso de uma linguagem própria entre os habitantes locais como é o *lunfardo*. A revolução industrial e o cerco que obriga os nativos a refugiarem-se na metrópole onde vão ser obrigados a partilhar, com os imigrantes recém-chegados, pequenas casas, maioria das vezes sem condições de habitabilidade. O sentimento vivido à volta desta gente como a melancolia, a nostalgia –

as saudades da família, da vida que tinham, das esperanças depositadas numa nova vida que não chega a acontecer – e que cria esse sentimento de vivência intensa e que realmente só se pode sentir quando se vive o tango.

Mais à frente Julio Sosa fala nos actuais salões onde se dança o tango mas não esquecendo as suas origens de academia ou prostíbulo, a influência que a mulher teve na criação das coreografias sensuais do tango e o instrumento que viria a transformar o som e o caminho do tango, o *bandoneón*:

“ (...) O espírito, esse, está aprisionado nalgum salón ou almacén tanguero de Corrientes, no som do bandoneón, na posição cerrada da dança – peito com peito, cara com cara – nos passos firmes e vigorosos de outrora, nas mulheres do tango (...)”

Já Gardel fala dos seus primeiros passos na música, perto de Mercado de Abasto, local que lhe valeu uma das suas alcunhas: *El Morocho del Abasto* e onde cantou as suas primeiras canções em cafés e comícios. Esse mercado com as suas gentes que ele tão bem conhecia e que, mesmo depois de ganhar fama e fortuna, continuava a sentir-se mais próximo delas que dos ricos que desprezava:

“O meu coração está do lado dos que nada têm. Sinto-me próximo da gente pobre do Abasto, que se levanta às quatro da manhã para trabalhar e dos estivadores que trabalham dias a fio para manter as suas famílias na minha querida Buenos Aires, onde os ricos estão cada vez mais insuportáveis com a sua bazófia”

Gardel, apesar de se ter tornado uma figura pública, era uma pessoa recatada mas ao mesmo tempo gostava de dar nas vistas. Sem fundamentação documental, fala-se da possibilidade de Gardel ter padecido de bipolaridade no entanto à falta de provas restam-nos os rumores.

Rumores que falavam na sua possível homossexualidade, devido a fazer-se acompanhar maioritariamente por homens, os seus músicos, letristas e homens poderosos que pagavam para o ter nas suas festas privadas como cantor. No entanto também não eram segredo as suas paixões por mulheres. A que mais marcou Gardel foi Isabel del Valle, menor de idade e com quem Gardel manteve um romance durante

muito tempo. Terão acabado devido a um aproveitamento excessivo da parte desta e da família da riqueza de Gardel.

Seguindo no tema dos amores e das mulheres, por quem Gardel teve um grande amor foi por sua mãe. A mãe, Berta Gardes, é uma presença constante na sua vida. Seja um telefonema, uma carta, uma visita a Toulouse , a simples fotografia dela na mesa de camarim. Já o pai foi um a figura ausente. Paul Lasserre, casado com outra mulher não assumiu a paternidade do pequeno Carlitos.

Por falar em Toulouse, outro aspecto importante focado na peça tem que ver com o nascimento de Gardel. Gardel afirma ter nascido em Toulouse e que embora, por amor ao tango, referisse que a sua pátria era o tango, nunca escondeu ter nascido em França e que se sentia francês: *“Sim, é verdade, eu nasci em França, em Toulouse. Não nasci argentino, nem uruguaio. Nasci francês e, quando voltei a França para cantar, senti-me francês.”*

Ele que levou o tango aos quatro cantos do mundo. Não só ao seu país natal mas por esse mundo fora. Cantou em programas de rádio, gravou discos vendendo milhares de exemplares, participou em filmes, tudo isto devido à sua eterna vontade de levar a sua voz além-fronteiras às pessoas de língua espanhola sempre cantando em castelhano, porque segundo ele, cantando em inglês não conseguia sentir o que estava a cantar.

Recorda o momento em que se converte ao tango, abandonando o folclore argentino que compunha o seu repertório, manifesta o seu gosto pelo improvisado à moda da *payada*, isto quando canta o seu primeiro tango *Mi Noche Triste* e assim ter começado a era do tango-*canción*.

Nesse momento faz referência à proibição da Igreja em relação à dança do tango: *“ (...) eu era fiel ao folclore argentino. O tango, nesta altura, ainda continuava longe das minhas canções. Não porque o Papa tenha declarado o tango uma dança imoral, mas porque ainda não tinha descoberto a sua verdadeira essência poética.”*

O homem que sendo um pouco anafado, sempre teve uma preocupação tremenda com a sua imagem, com o seu vestuário e a sua alimentação. Essa preocupação estava patente com o aparecimento dos cabelos brancos, aqui também associada ao medo de envelhecer e o público deixar de o admirar, acabando por ficar só.

Não deixa de ser curioso este sentimento de solidão num homem que actua para milhares de pessoas que o admiram. E sendo ele uma referência para muitos outros como o caso de Frank Sinatra que se tornou no cantor que todos conhecemos graças a Gardel e a um programa de rádio onde conheceu a nossa personagem, Piazzolla que

começou no tango com Gardel e tudo porque o seu pai lhe pediu para entregar um pequeno presente quando Gardel passou por Nova Iorque em tempo de gravações. O mestre do *bandoneón* que ao pedido de Gardel: “*Vení pibe, pone la música de Arrabal amargo y dale con todo.*” tocaria o seu primeiro tango. E também Chaplin a partilhar do êxito dos filmes de Gardel na Riviera Francesa na mansão de Sadie Wakefield, outra de quem se dizia ser amante de Gardel e que financiava os seus filmes. Chaplin que afirma ter perdido um grande amigo com a morte de Gardel.

Gardel, que tinha pavor a aviões, viu-se obrigado, por força das circunstâncias, a usá-lo como único meio de transporte para as suas *tournées*. Acabaria por perder a vida num acidente de avião.

Da imensa lista de tangos cantada por Gardel, apenas ousei cantar alguns deles. A sua voz, o seu porte eram e são inigualáveis e para mim foi um desafio enorme. Para além da dificuldade das melodias serem, algumas, bem complexas, junta-se o facto da língua castelhana aliada ao *lunfardo* ser difícil de pronunciar correctamente. O tal *verres*, a forma de falar essas expressões tão típicas e tão bem reproduzidas na voz de Gardel e sempre bem acompanhadas pela mestria do pianista que me acompanhou, o Professor António Neves da Silva.

Sobre o projecto, e como o tema poderia levar, devido aos sentimentos inerentes como a nostalgia, saudade, a que o espectáculo caísse num ritmo lento e cansativo. Daí a necessidade de criar cortes com as personagens diferentes e seus diferentes ritmos. Imprimir vigor e encadear da melhor forma as músicas nos tempos certos e nos momentos certos.

Para estreia de um monólogo, considero que fiz uma singela mas profissional homenagem a Carlos Gardel.

Conclusão

O tango nasceu numa sociedade dinâmica que tinha em seu seio a vitalidade de origens tão dispares como a herança cultural africana e espanhola como bases iniciais às que se somaram a italiana, francesa e de muitas outras origens que traziam consigo uma bagagem cultural aparentemente antagónica mas resultando numa união, na mais pura intimidade, pelo romantismo inerente ao género humano.

O tango é uma extrapolação, em forma musical, de uma filosofia e um modo de sentir genuíno e profundamente ético. Não descreve a sociedade argentina como um tratado de sociologia urbana. Envolve-se nela. Toma partido. As personagens do tango são, basicamente, morais e os que renunciam a esses códigos de conduta, são condenados.

Nessa teoria, o bairro era o protagonista excludente do que agora chamamos a sociedade argentina. Tinha limites precisos. A sua geografia era o pátio, a vereda, a *calle* e, até ali, estendia-se o seu lar e o seu mundo. O pátio era a passagem obrigatória que comunicava com esse paraíso urbano que se chamava bairro. Nesse habitáculo conviviam santos e diabos, ainda que os códigos os sancionavam e enalteciam os virtuosos.

O bairro era a universidade, a oficina, o molde onde, por contraste, se elegia o futuro, o modelo de vida. E nesse meio, Gardel destacou-se como seu máximo expoente. Descreveu-os a todos mas também os qualificou a todos.

O tango foi mudando o seu estilo, adquiriu beleza, finura e maior sabor portenho. Recebeu uma qualidade sensível através de magistras directores e excepcionais músicos e cantores.

O tango é um sentimento que se mantém no tempo, é uma música natural e própria de uma cidade, símbolo de um país e está definido temporal e espacialmente e assim o entendem todos os que amam a sua música e a sua letra.

Tango é uma música de dança popular, surgida como criação anónima dos bairros pobres e marginais. Nasceu em Buenos Aires, Argentina, no final do século XIX. Evoluiu a partir do *candombe* africano, do qual herdou o ritmo; da milonga, que lhe inspirou a coreografia; e da habanera, cuja linha melódica assimilou. Chamado pelos argentinos de "música urbana", tem a peculiaridade de apresentar letras na gíria típica de Buenos Aires, o *lunfardo*.

Os primeiros tangos, ainda próximos à milonga, eram animados e alegres.

Pela sua forte sensualidade, o tango foi, a princípio, considerado impróprio a ambientes familiares. O ritmo herdou algumas características de outras danças de casais, como as corridas e quebradas da habanera, mas aproximou mais o par e acrescentou grande variedade de passos. Os dançarinos mais exímios compraziam-se em combiná-los e inventar outros, numa demonstração de criatividade. Fora dos ambientes populares e dos prostíbulos, onde imperava nos subúrbios, o tango perdeu um pouco da lendária habilidade dos bailarinos.

A fusão da milonga, da mazurca e da habanera, o rol dos *compadritos*, as influências coreográficas do *candombe*, o meio social pobre e marginal foi o mote para algo maior. Dos subúrbios chegou ao centro de Buenos Aires, por volta de 1900. Admitido nos salões, abdicou das coreografias mais extravagantes e evitou posturas sugestivas de uma intimidade considerada indecente, numa adaptação ao novo ambiente.

Podemos dizer que é uma dança de pares abraçados, não necessariamente homem e mulher, que se realiza em parte como improvisação e em parte com passos já consagrados e codificados, desenvolvidos através das épocas em coreografias de uma parceira ou de várias harmonizadas.

As primeiras composições assinadas surgiram na década de 1910, no período conhecido como da Guardia Vieja (Velha Guarda). A partir daí, conquistou grande popularidade na Europa, com o impulso da indústria fonográfica americana. Os tradicionalistas incriminam a predominância da letra, a partir da década de 1920, como responsável pela adulteração do caráter original do tango. A voz do cantor modificou o ritmo, fazendo com que a melodia do tango se tornasse mais lenta, advindo daí que, a manifestação através da dança desta modalidade artística sofresse uma transformação quase que radical.

Assim também podemos afirmar que é uma canção, quando a sua música se combina em espírito, métricas, acentuações, intenções, ritmos e melodias com os versos da poesia cantável.

A partir da década de 1920, tanto a música como a letra assumiram tom acentuadamente melancólico, tendo como principais temas os tropeços da vida e os desenganos amorosos. A temática é frequentemente ligada à vida boémia, com menção ao vinho, aos amores proibidos e às corridas de cavalos.

Os tangos estão impregnados de nostalgia, saudade, solidão, traição, sentimentos que encontramos, de igual forma, do lado de cá do Atlântico, no fado, agora também reconhecido pela UNESCO como Património Imaterial da Humanidade.

As orquestras compunham-se inicialmente de bandolim, bandurra e violões. Com a incorporação do acordeão, a que seguiram a flauta e o *bandoneon*, o tango assumiu sua expressão definitiva

As figuras mais importantes da Guardia Nueva (Nova Guarda) foram o cantor Carlos Gardel - cuja voz e personalidade, aliadas à morte trágica num acidente de avião, ajudaram a transformar em mito argentino - e o compositor Enrique Santos Discépolo. Ao mesmo tempo, compositores europeus, como Stravinski e Milhaud, utilizavam elementos do tango nas suas obras sinfónicas. Embora continuasse a ser ouvido na Argentina conforme a feição que lhe foi dada por Gardel, o tango começou a sofrer tentativas de renovação.

Entre os representantes dessa tendência, figuram Aníbal Troilo e, sobretudo, Astor Piazzola, que rompeu decididamente com os moldes clássicos do tango, dando-lhe tratamentos harmónicos e rítmicos modernos.

O Tango tomou-se símbolo nacional com forte apelo turístico. Casas de tango e o culto aos nomes famosos de Gardel perpetuam o género.

Carlos Gardel é provavelmente o maior mito da Argentina. A sua habilidade artística, o seu talento incomparável como cantor dos arrabaldes portenhos, o seu instinto musical para compor alguns dos maiores tangos de todos os tempos, o seu estupendo carácter, o fanatismo pelas corridas de cavalos levou-o a ser igualado apenas por outra lenda deste país do sul do rio da Prata: Eva Perón. No entanto, apesar de toda a actividade política poder ser digna de objecções e comentários por parte de determinados sectores da população, a figura de Carlos Gardel ergue-se como universal para todos os argentinos e os seguidores do tango.

Duas circunstâncias marcam a meninice e a adolescência de Carlos Gardel, um pessoal e um histórico. No pessoal, que foi um músico nato, instintivo e natural, dotado de um talento muito especial, e com o instrumento ideal para exterioriza-lo, a sua magnífica voz. O feito histórico é que viveu a sua infância e sua adolescência em Buenos Aires exactamente na época do auge do tango.

A década chave é a de 1900. Os grupos musicais começam a granjear uma grande reputação local, o bandoneón e o piano incorporam-se definitivamente na linha

instrumental, aparecem as primeiras “estrelas” e efectuam-se as primeiras gravações fonográficas.

As melodias do tango eram difundidas em toda a parte pelos organitos, o tango já se respirava na atmosfera portenha. Gardel, seguramente, estava totalmente consciente desta nova música. O tango rodeava-o.

O tango, por essa altura, oferecia pouco ou nada a um cantor como Gardel. Por meritório que tenha sido o trabalho iniciado por Ángel Villoldo e outros, uma verdadeira tradição do tango cantado ainda não se tinha estabelecido.

Ao converter-se num cantor de tangos, Gardel foi o homem apropriado, no lugar apropriado e na época apropriada. Gardel estava no caminho do seu destino definitivo. O resto é história. Gardel não sabia que o seu encontro com o tango o iria transformar numa lenda. Mas foi mesmo assim.

Gardel cumprirá o seu ritual e transformará o seu apelido em adjetivo de simples descodificação. Todos sabemos que ser Gardel é ser o melhor. A chave é Gardel, que foi a voz daquele portenho desesperado, confundido, rejeitado entre a terra do Rio de Prata, submergido na miséria, indigente e abismado frente a um futuro incerto, com horizonte chato. Convencido - não sem razão - de que a verdade é, às vezes, menos importante que a lenda.

Gardel e os seus tangos deram voz e voto a esse argentino. Quem pretende defender que Gardel foi o arquétipo da nacionalidade argentina, peca de ligeireza e padece de imbecilidade. Engana-se, também, quem afirmar que foi apenas um artista popular, uma voz límpida, um estilo prolixo, um instantâneo opositor de todo e qualquer novo cantor. Como que, sem o pretender, foi o florete mais contundente daquela ofensiva cultural exportadora argentina que alcançou a sua meta em Paris. Não teve pai nem foi pai no sentido bíblico ou genético.

Repararia, no entanto, essa lacuna da sua história: Gardel foi o pai do tango-canción, deu-lhe imagem e semelhança, concedeu-lhe uma herança e deixou-lhe um apelido.

O tango não morreu no dia 23 de Junho de 1935. Apenas se calou uma das suas maiores vozes e conquistou um dos seus maiores mitos. *El Zorzal* ou *Morocho de Abasto* despediu-se com estas palavras:

“Me voy con la impresión de quedarme dentro del corazón de los bogotanos. Voy a ver a mi *vieja*, pronto. No se si volveré, porque el hombre propone y Dios

dispone. Pero es tal el encanto de esta tierra que me recibió y me despide como si fuera hijo propio, que no puedo decir adiós, sino hasta siempre”

Bibliografía

- AGUINIS, Marcos (2002). *O atroz encanto de ser argentino*. Bei Comunicação, São Paulo.
- ANDRADE, Mário (1989). *Dicionário musical brasileiro*. Edusp: IEA-USP, São Paulo.
- ARCHETTI, Eduardo P (2003). *O “gaucho”, o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina*. vol. 9, n. 1. Mana, Rio de Janeiro.
- AYESTARÁN, Lauro (1953). *La música en el Uruguay*, Tomo I. SODRE, Montevideo.
- BARSKY, Osvaldo; BARSKY, Julián (2004). *Gardel, la biografía*. Taurus, Buenos Aires.
- BATES, Hector y Luis (1936). *La historia del tango*. Taller Grafica de la Compañía General Fabril Financiera, Buenos Aires.
- BENEDETTI, Héctor Ángel (2001). *Sobre la etimología de la palabra tango*. In: RANDO, Elisa (ed.) *Doce ventanas al tango*, pp 18-28. Fundación El Libro, Buenos Aires.
- CARPNTIER, Alejo (1972). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Economica, Mexico.
- COLLIER, Simon (1988). *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- COLLIER, Simon (1992). *The Popular Roots of the Argentine Tango*. Asociación Amigos de la Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires.
- COMTE, Mónica Hoss (2009). *Tango y Bandoneón*. Maizal, Buenos Aires.
- CONTRERAS, Marily (2005). *Gardel: es un soplo la vida : biografía íntima de Carlos Gardel*. Libros del Zorzal, Buenos Aires
- DEL PRIORE, Oscar (1999). *El Tango. De Villoldo a Piazzolla y después*. Manantial, Buenos Aires.
- ESCALADA, Oscar (2002). *Investigación sobre la etimología de la voz TANGO y su evolución*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata.
- ESTEBAN, Juan Carlos; GALOPA, Georges; RUFFIÉ, Monique (2012). *El padre de Gardel*. Proa American Ediciones.
- FERREIRA, Rui Martins (2008). *Amália a divina voz dos poetas e de Portugal*. Parceria A. M, Pereira, Lisboa.

- FERRER, H. (1980). *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires*. Tersol, Buenos Aires.
- GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la música en la Argentina*, Tomo II. Beta, Buenos Aires.
- GOBELLO, José (1976). *Tango, vocablo controvertido. Historia del tango*. Corregidor, Buenos Aires.
- GOBELLO, José (1999). *Breve historia crítica del tango*. Corregidor, Buenos Aires.
- GRUNEWALD, José Lino (1994). *Gardel, lunfardo e tango*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- MAFUD, Julio (1966). *Sociología del Tango*. Américalee, Buenos Aires.
- MIEDER, Wolfgang (1997). *The Politics of Proverbs: From Traditional Wisdom to Proverbial Stereotypes*. University of Wisconsin Press.
- OGANDO, Mónica Andrea (2001). *Del burdel al salón: Una mirada sobre la evolución sociocoreográfica del tango para entender por qué es baile nuestro*. In: RANDO, Elisa (ed.) *Doce ventanas al tango*: pp 92-103. Fundación El Libro, Buenos Aires.
- PALACIO, Ernesto (1957). *Historia de la Argentina 1835-1943*. Editorial Huemul, Buenos Aires.
- PELINSKI, Ramón (1995). *Tango Nomade*. Tryptique, Montréal.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo (1993). *Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango*. Ciclos. 2º semestre. Año III. Vol. III. N° 5 pp. 147-161. In: PICOTTI, Dina V. (1998) *La Presencia Africana en Nuestra Identidad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- ROMAY, Héctor (2000). *El Tango y sus protagonistas*. Bureau Editor, Buenos Aires.
- ROSSI, Vicente. (1926). *Cosas De Negros, los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Hachette, Buenos Aires.
- ROSSI, Vicente (1958). *La milonga, La Academia, El Tango em Cosas de Negros*. Hachette, Buenos Aires.
- RUFFINELLI, Jorge (2004). *La sonrisa de Gardel: biografía, mito y ficción*. Trilce, Montevideo.
- SABATO, Ernesto (1963). *Tango: discusión y clave*. Losada, Buenos Aires.
- SALAS, Horacio (1986) *El Tango*. Planeta, Buenos Aires.
- SILINGO, Maria del Carmen (1998). *Tango – Danza Tradicional; Método vol.I*. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires.

STILMAN, Eduardo (1965). *Historia del Tango*. Brújula, Buenos Aires.

VALENTE, Heloisa de Araújo (2003). *As vozes da canção na mídia*. Via Letterea, São Paulo.

VARELA, Gustavo (2005). *Mal de Tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Piados Diagonales, Buenos Aires.

VEGA, C. (1936). *Danzas Y Canciones Argentinas teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango*. G. Ricordi y cia, Buenos Aires.

VIDART, Daniel (1967). *El tango y su mundo*. Ediciones Tauro, Montevideo.

WYMAN, Mark Arthur (2006). *The tango fake book*, Spiral-bound.

Revistas:

COLLIER, S. (1982). Carlos Gardel, o tango em pessoa. *Revista História*, **44**: (19,29)

COPELLO, M. (1982) Tango Conferência. *Revista Gosto*, Editora Isabella **7**

LANDA, E.C. (1996) Recepción del tango rioplatense en Italia. *Transcultural Music Review* **2** Disponible em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/277/>

MOLAS, R.R. (2000) Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano). *Desmemoria* **27** Disponible em: <http://www.desmemoria.8m.com/>

Jornais:

DEMA, Verónica (20/09/2012). Fin del misterio: muestran la partida de nacimiento de Gardel. Buenos Aires: La Nación

KOLLMANN, Raúl (12 de Novembro de 2012). «El Pibe Carlitos». Página/12

MÓJOVA, Polina (23/02/2012). Actualmente los rusos son los mejores bailarines de tango del mundo. Rusia Hoy Disponible em: http://la.rusiahoy.com/articles/2012/02/21/sebastian_arce_actualmente_los_rusos_son_los_mejores_bailarines_de_t_13180.html

Web:

Formulario de nominación del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. UNESCO. Disponible em: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00258>

BLAYA, R.G.; CESPI, B. Los tangos prostibularios. Todo Tango. Consultado a 25 de Outubro de 2013. Disponível em:

<http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=141>

DESCALZI, Ricardo. «Carlos Gardel: símbolo y síntesis del tango». Todo Tango. Consultado a 24 de Dezembro de 2013. Disponível em:

<http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=49>

GRECO, Orlando. José Razzano: Todo Tango. Consultado a 10 de Dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.todotango.com/Creadores/Biografia.aspx?id=527>

KERBER, Alessander. 2010. “A legitimação da identidade nacional através da alteridade”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* Disponível em:

<http://nuevomundo.revues.org/58813>

MÁRMOL, Oscar (13/11/2001). Julio De Caro: fundador de la Escuela Decareana. El Portal del Tango. Consultado a 25 de Outubro de 2013. Disponível em:

<http://www.elportaldeltango.com/historias/decaro.htm>

NEUSTADT, Bernardo. Entrevista a Ástor Piazzolla y Aníbal Troilo. Consultado a 27 de Outubro de 2013. Revista Extra - Ano L - Nº 5 - Novembro 1965. Disponível em:

http://www.bernardoneustadt.org/contenido_86.htm

RASORE, Alberto (12/02/2010). Gardel, Corsini y la trilogía de oro del tango. Dossier Carlos Gardel. Disponível em: <http://dossiercarlosgardel.blogspot.pt/2010/02/gardel-corsini-y-la-trilogia-de-oro-del.html>

TABOADA, Pablo. «Carlos Gardel. Reseña de su trayectoria artística (Parte II). Investigación Tango. Consultado a 15 de Novembro de 2013. Disponível em:

http://www.investigaciontango.com/inicio/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=55

URSINI, Sonia. Horacio Salgán. Todo Tango. Consultado el 26 de octubre de 2013. Disponível em: <http://www.todotango.com/Creadores/Creador.aspx?id=645>

ZUCCHI, Oscar. El Bandoneón en el Río de la Plata, Parte II. Todo Tango. Consultado a 19 de Outubro de 2013. Disponível em:

<http://www.todotango.com/Historias/Historia.aspx?id=202>

Anexos

Anexo 1 – Texto final de “Um tango com Gardel”

Escuro em cena. Uma cadeira, tendo à frente um espelho de camarim que, sem vidro, servirá de moldura ao seu rosto enquanto se desmaquilha e dialoga com o público da sala. Manuseia, ao longo do monólogo, vários objectos: um crucifixo, perfumes, cremes de maquilhagem, jornais.

Narrador - Boa noite, bem-vindos ao Teatro Real de Bogotá e ao ano de 1935 e, claro, obrigado pela vossa presença. O meu nome é Julio Sosa. É provável que nunca tenham ouvido falar de mim mas, de onde eu venho, sou conhecido como “El Baron del Tango”. Sou o último dos grandes cantores de tango. Infelizmente, devido à minha paixão por carros de corrida, fui contra um poste em 1964 e acabei por assentar. No entanto, não estou aqui para vos falar de mim, mas sobre o primeiro e o maior de todos os cantores de tango.

Tango?! Mas o que é isto do tango? Muito rapidamente:

Final do séc. XIX na República da Argentina. Após a Guerra Civil que se segue ao nascimento de uma nova nação, do mar, vindos da Europa, aparecem os gringos. A população local atribui-lhes novos nomes em Lunfardo, o calão local. Os italianos ficam conhecidos como os “tanos”, os espanhóis são os “galegos”, os franceses ficam os “franchutes”, e por aí adiante.

Em simultâneo, o governo pretende conquistar as Pampas. Estas planícies, outrora do domínio dos indígenas e do gaúcho solitário, são agora governadas pelo Estado. Os industriais apoderam-se do gado e obrigam o velho cowboy das Pampas a fugir para a metrópole.

E é assim que o gaúcho e o gringo são impostos entre si, a conviver em “conventillos”. Este confronto alterou para sempre a cultura nas suas cidades. Uma cultura enraizada na nostalgia, na tristeza e na melancolia. Uma cultura que daria origem ao que, actualmente, conhecemos por tango.

Eu adoro Buenos Aires. Pela Calle Florida, o Obelisco e o Teatro Colón e do rio da Prata, da Calle Corrientes, dos Bairros de Boca, Caminito e Santelmo chega o som do tango, a luxúria e a lascívia feitas dança e canção.

Desculpem o meu entusiasmo. Disse que não vinha falar sobre mim. Mas de quem então?

“Traja, a preceito, o fato de dandy porteño dos idos de 30. O chapéu, sempre colocado. As noites desvairadas de bordéis e cabarés, os amores e os desamores, o tango e a milonga, o fumo e o álcool, cobraram o preço da passagem pela vida deste homem, deixando as suas marcas visíveis no mapa do seu olhar, perdido e aquoso.

Denota alguma altivez na pose. A viola no chão a compor o quadro e a marcar o gesto tanguero.

O espírito, esse, está aprisionado nalgum salón ou almacén tanguero de Corrientes, no som do bandoneón, na posição cerrada da dança – peito com peito, cara com cara – nos passos firmes e vigorosos de outrora, nas mulheres do tango.”

Tudo começou no ano de 1890 em Toulouse, uma pequena cidade no sudoeste da França, algumas semanas antes do dia de Natal. Uma lavadeira de nome Berthe Gardes dá à luz um saudável rapaz. Ela dá-lhe o nome de Charles Romuald Gardes. O pai do menino é casado com outra mulher e recusa-se a assumir a criança.

Berthe, uma mãe solteira rejeitada pela sociedade francesa, que se encontra numa época económica difícil, decide afastar o seu filho da sua família, rumo a um futuro mais promissor. A 11 de Março de 1893, chegam a Buenos Aires a bordo da embarcação portuguesa Don Pedro. Junto das autoridades, Berthe regista-se como viúva e encontra emprego numa lavandaria local. “Berta” vai para o trabalho todos os dias, enquanto o “pequeno Carlos” fica sob os cuidados de uma vizinha.

(Sussurra) O Tango é Gardel!

Música “Carlos Gardel” por Nelson Gonçalves

Carlos Gardel – Foi assim, depois de uma grande viagem a cruzar o Atlântico, a descoberta de um novo mundo: Buenos Aires, Argentina...o que eu gostava de andar pelo Mercado de Abasto a cantar no meio dos vendedores...às escondidas da minha mãe...

Já na altura era conhecido pelas minhas cantorias e espectáculos que dava na Casa Gutierrez, aqui e ali em serenatas e no Café O’ Ronderman dos irmãos Traverso onde comecei a ganhar fama e os primeiros “pesos”. Na altura vivia-se a febre do tango.

Estou cansado. Estes espectáculos dão-me prazer, mas cansam-me muito. Disseram-me que nunca o Teatro Real esteve tao cheio. Ainda ontem cantei em directo nos estúdios de *La Voz de la Victor* e havia altifalantes apontados para a praça. Havia milhares de pessoas a ouvir-me e a aplaudir-me. Nem na Argentina tive actuaciones como estas. Nunca esquecerei o entusiasmo com que me ouviram cantar *El Carretero* ou *Melodia de Arrabal*. O público de São José da Costa Rica e de Caracas não é pior, embora seja talvez um pouco menos caloroso. É difícil explicar a diferença. É uma questão de instinto, e eu sou um animal de instinto. Como costuma dizer o meu querido Leguisamo quando compara a minha sensibilidade e intuição à do seu cavalo *Lunático*, o melhor de todos os que vi correr.

(Pausa. Fala para o público) Desculpem, não tinha reparado que estavam aí. Eu tinha obrigação de saber que vocês estão sempre aí, observando os meus gestos, escutando a minha voz. Vocês são o meu público, e o verdadeiro público nunca abandona os seus artistas, do mesmo modo que os santos e a Virgem nunca abandonam os toureiros, os grandes matadores, quando estão na arena. Desculpem a comparação. Nem vocês nem eu somos santos nem aspiramos à santidade. O que eu quis dizer é que há entre nós laços de afecto que as palavras dificilmente conseguem explicar.

Não levem a mal estes meus desabafos. Mas vocês sabem como são os artistas. Em cena sobe-nos a adrenalina, ferve-nos o sangue. Depois, quando saímos do palco, temos necessidade de falar, de falar muito, de descarregar todas as tensões acumuladas. Os que já estiveram sobre um palco a cantar ou a dançar sabem do que falo. É sempre assim. Às vezes apetece-me conversar com Barbieri e Riverol, mas eles correm para os camarins para arrumar os instrumentos e depois querem ir para um bar beber ate às tantas e a mim falta-me a paciência. Passamos demasiado tempo juntos, nos ensaios, nos restaurantes dos hotéis, nos navios, nos bastidores. Sabemos tudo uns dos outros e, por isso, nunca há novidades naquilo que temos para dizer. É por isso que eu me refugio no meu camarim e fico a conversar convosco enquanto vocês tiverem paciência para me ouvir. Se eu estiver a cansar-vos, por favor digam.

Entre nós não pode nem deve haver cerimónias e, por favor, haja o que houver não me aplaudam. Os aplausos são para o fim dos espectáculos, quando eu canto os meus tangos e milongas, não para aqui, porque aqui estamos na intimidade. Aqui, não temos segredos uns para os outros. É esta a regra de ouro deste jogo. Estamos de acordo? *(Aponta para um espectador)* Eu sei que achas que tenho um ar cansado e que a minha voz está a perder brilho, mas nunca tiveste coragem de mo dizer. Porquê? Como me admiras muito tens medo de me dizer o que pensas e o que sentes. É isso, não é? É sempre a mesma coisa. Temos um medo terrível de magoar aqueles que admiramos, mesmo que a verdade que temos para lhes dizer possa ajudá-los.

Só a minha mãe nunca hesitou em dizer-me as verdades nuas e cruas. Por isso sinto tanto a sua falta. Sei que está bem, em Toulouse. Temos falado ao telefone e eu sei que ela está bem de saúde e que também sente saudades minhas. Mas, ao contrário de vocês, ela diz-me sempre o que pensa, às vezes até de mais! Vocês sabem como são as mães de filhos únicos, ainda por cima quando os criaram sozinhas e com dificuldades. São mães e pais ao mesmo tempo, muito duras e muito exigentes. Às vezes não é fácil viver com elas por muito amor que lhes tenhamos. Ela não gostava nada que eu cantasse, dizia que não era vida para ninguém.

Não sei bem porque estou a falar-vos da minha mãe. Ah, já sei, e por causa da franqueza com que se dizem as verdades. *(Pausa)* Esta noite sonhei com a minha mãe. Foi um sonho muito estranho em que passei em revista muitos aspectos da minha vida. Acordei várias vezes e voltei a adormecer, alagado em suor, sobressaltado, cheio de medos vários. Era um sonho em que entravam aviões e labaredas e em que tentava libertar-me de umas tenazes enormes que me arrastavam para a escuridão. Estavam lá todos os meus amigos, os mais queridos e os mais chegados e também a minha querida Isabel del Valle, que eu sei que continua a espera que eu a peça em casamento. Mas eu já lhe disse muitas vezes que não estou talhado para uma vida de família. A minha carreira está primeiro e estes anos são decisivos. Tenho viagens e filmes para fazer, discos para gravar e preciso de uma certa solidão para arrumar as ideias e organizar a minha vida.

(Batem à porta.) Quem é? *(Ninguém responde)* A esta hora só pode ser o José Maria Aguillar. Tem de bom músico o que tem de difícil e complicado como pessoa. Deve querer companhia para algum enredo de saias. Ele sabe bem como eu detesto esses esquemas em que me quer exibir como um troféu junto das suas amiguinhas, mas mesmo assim insiste em convidar-me, em desafiar-me. Nem sei porque deixei que voltasse a trabalhar comigo. Acho que foi por ser bom músico e também por causa dos pedidos de Virgílio Exposito. Ele insistiu tanto que eu acabei por ceder. Mas não me posso esquecer do que ele disse a meu respeito. *(Para o público)* Espero que esses rumores nunca tenham chegado aos vossos ouvidos. Este mundo do espectáculo às vezes tem destas coisas. *(Para um espectador)* Pela sua cara, imagino que o assunto lhe deve ser familiar. Ouviu falar dele, não ouviu? Vá, diga a verdade! Aguillar teve o atrevimento de pôr em causa a minha virilidade, dizendo que eu talvez não seja tão homem como pareço. Claro que eu perdi a cabeça e despedi-o. Entretanto passaram alguns anos. As poeiras assentaram e eu decidi readmiti-lo. E tudo isto porque eu me recusava a alinhar com ele em grandes festas nocturnas em que eu era suposto ser o

chamariz. Ele teve até a ousadia de dizer que eu não via outra pessoa que não fosse a minha mãe, como se isso tivesse algum significado especial. Enfim, intrigas e baixezas da condição humana que um homem acaba por perdoar em nome da arte e da boa vizinhança. Temos que viver uns com os outros. A minha mãe sempre mo lembrou.

Eu sempre fui discreto em matéria de sentimentos. Acho que devo continuar assim. Nunca gostei de misturar a minha imagem de artista com a minha vida privada. São dois mundos separados. Quando falam ou escrevem sobre a minha relação com Isabel del Valle fico incomodado e irritadiço. Até já lhe pedi que se me acontecer alguma tragédia ela rasgue as minhas cartas de amor. É um assunto que só a ambos diz respeito. Acho que vocês estão de acordo comigo. Há coisas que não se devem tornar públicas, porque são demasiado pessoais e íntimas, como íntima e pessoal é a minha maneira de cantar o tango. Os europeus começaram por descobrir o tango-dança e agora andam deslumbrados com o tango-canção. Eu entro no palco como quem entra num templo e vai cumprir um ritual sagrado...

(Penteia-se, levanta-se, avança para o fundo do palco. Ouve-se uma gravação com a sua voz cantando "El día que me quieras". Aplausos prolongados. Volta para junto do espelho de camarim e dirige-se novamente ao público)

O que seria da minha vida e da minha carreira sem vocês, sem o meu público? Meus amigos, eu devo-vos tudo. Sem vocês eu seria um pobre filho de uma mulher francesa imigrada. Sim, é verdade, eu nasci em França, em Toulouse. Não nasci argentino, nem uruguaio. Nasci francês e, quando voltei a França para cantar, senti-me francês.

Recordo-me perfeitamente da primeira noite em que cantei na sala do *Florida*, em Paris. Estavam lá o Maurice Chevalier, a Josephine Baker... Três meses depois comecei a actuar no Theatre Empire, a ganhar quatro mil francos por noite. Às vezes olhava-me no espelho e perguntava: como foi que conseguiste chegar tão longe Carlitos? Não tinhas grande futuro pela frente. Estavas condenado a fixar-te num dos ofícios que experimentaste: ardina, ascensorista, engraxador, carregador de caixas de fruta no Mercado de Abasto, maquinista de teatro, aspirante a tipógrafo. As coisas que eu fiz para ganhar a vida. Santo Deus! Ah, Carlitos, como foi que conseguiste chegar tao longe? Foi Deus que te ajudou através das orações da tua mãe ou foi uma estrela brilhante lá no alto que te quis tomar à sua guarda?

E nunca o espelho me deu resposta, nem eu esperava que desse. Os espelhos não costumam responder a perguntas tão difíceis. Só nas histórias importantes é que os espelhos se põem a falar. Os meus espelhos nunca falaram e talvez o defeito seja meu.

Deram-me alcunhas carinhosas — El Zorzalito, El Morocho, El Ahasto, El Francesito — e só os meus amigos me tratavam assim. Portanto, vocês também podem tratar-me por estes cognomes se acham que isso encurta a distância que nos separa. Não façam cerimónia!

Depois de passar a ser conhecido por Carlos Gardel, na minha primeira digressão, conheci Enrico Caruso em Agosto de 1915, meu grande ídolo, famoso cantor de ópera.

Aquele senhor ali ao fundo é parecido com ele. Depois de ouvir a minha voz disse-me: “molto bene, bella voce...vou dar-te um conselho: não te deixes seduzir pelo sucesso fácil nem por equívocos, se o fizeres, será a tua ruína.”

Ainda tentou convencer-me a enveredar pela ópera mas eu era fiel ao folclore argentino. O tango, nesta altura, ainda continuava longe das minhas canções. Não porque o Papa tenha declarado o tango uma dança imoral, mas porque ainda não tinha descoberto a sua verdadeira essência poética.

E podia até nunca ter descoberto se na noite de 11 de Dezembro de 1915, depois de uma actuação no Teatro San Martin, a bala disparada por Roberto Guevara tivesse cumprido o seu propósito. Sim, entre tango e champanhe, a bala atingiu-o no peito e embora não tenha sido letal, interrompeu brevemente a carreira de Gardel.

Nunca conseguiram tirar-me a bala cá de dentro e eu nunca esqueci Roberto Guevara, que a disparou. E talvez seja esse pedaço de metal que me dá sorte no meio dos grandes azares da vida. Nunca se sabe. Ainda não tinha chegado a minha hora e durante esse período deu para pensar nas palavras de Caruso e da sua lição de vida.

Aqueles que me apontavam o dedo e não me tinham em grande conta saíram do meu caminho e alguns voltaram mesmo para me aplaudir. Foi essa a minha única vingança. É bom quando nos podemos vingar pela arte.

Eu sei que estou a contar-vos coisas novas, coisas de que nunca tinham ouvido falar e espero que elas não vos decepcionem e nem vos dêem uma imagem negativa de mim. Vocês são o meu público, e ao público não se deve mentir. Entre nós, já o disse, não deve haver segredos. Eu olho-vos nos olhos e entro nas vossas vidas. Vocês olham-me nos olhos e desvendam as minhas verdades e os meus mistérios. Para quê guardar então segredo?

Sabem, em 1917, conheci o escritor Pascual Contursi, que através do seu génio poético, transformara o tango de uma dança numa canção. E foi a partir desse momento que me entreguei ao tango numa parceria perfeita e para todo o sempre. Com o Pascual aprendi a amar o tango. Num devaneio ao declamar uma das suas obras pediu a minha opinião sobre o título a dar-lhe. A sua ideia era “Lita” mas eu achei o nome muito pouco dramático. Então ele lançou-me um desafio: se conseguisse tornar o seu poema famoso podia dar-lhe o nome que quisesse

*(começam os primeiros acordes de **Mi noche triste**)*

Mi noche triste...foi este o meu primeiro tango. Assim nasceu a minha paixão por estas melodias que nunca mais abandonei...dizem que foi comigo que nasceu o *tango canción*. *(Pausa)* Esta noite, aqui num camarim do Teatro Real, em Bogotá, tenho um desejo imenso de me abrir convosco. Talvez seja por causa desse estranho sonho que tive e que me deixou inquieto e muito nervoso. Não sei porque estou a contar-vos tanta coisa a meu respeito. Um homem tem estas fraquezas, estas necessidades. Não me levem a mal tanto desabafo. *(Pausa)*

Pareceu-me ver no meio de vós a minha mãe, mas não é possível. Ela está em Toulouse, à espera que eu lhe dê notícias pelo telefone. Telefono-lhe amanhã quando fizer escala em Medellin. É uma sensação nova esta de andar de avião. Fiz a minha viagem entre Curacau e Aruba há poucas semanas e senti um misto de medo e de emoção. Amanhã voltarei a viajar de avião para ir cantar a Cali. *(Pausa)* Agora estou cada vez menos em casa e cada vez mais no mundo. Sou um cantor errante, bem pago mas errante como os saltimbancos. A inveja? Alguém aí na assistência falou na inveja? *(Aponta para elementos do público)* Foi o senhor aí? Pareceu-me tê-lo visto a mexer os lábios. Desculpe se me enganei. Daqui vê-se mal o rosto das pessoas. Alias, no público não há rostos. Há apenas um rosto, que é o do público. *(Pausa)* A inveja, sim a inveja. Lidei com ela toda a minha vida. É uma serpente, uma víbora. Houve sempre quem não perdoasse ao rapazinho do Mercado de Abasto, moço de recados e ardina, a forma como venceu na vida.

São muitos os que me adulam e que aplaudem, mas depois espetam-me punhais nas costas e lançam calúnias contra mim. *(Para, o público)* Vá, não tenham vergonha de dizer o que ouviram a meu respeito. Estejam à vontade. Disseram-lhes que eu plagiei letras e melodias, não foi? Vá, sejam sinceros. Disseram-lhes também que eu, afinal, não gosto de mulheres e que me limito a seduzi-las com os meus tangos. Foi isso que lhes disseram, não foi? Digam a verdade. Já sabem que entre nós não pode haver segredos. Combinámos isso, não combinámos? Foi um pacto, um contrato. E também lhes disseram que, quando era jovem, tive problemas com justiça e que só renunciei à nacionalidade francesa para não ter que ir para a guerra, em 1914. Já ouviram tudo isto e muito mais a meu respeito, aposto. Por favor, não me mintam. A franqueza tem de ser a regra de ouro entre nós, como nos amores feitos para durar.

Sempre fui um homem de muitas paixões, mas acima de tudo uma, a minha mãe: “*Vos sabés, gorda, que este grone te quiere sólo a vos, y nunca te olvidará ni te cambiará por outra.*”

Mas cultivei o amor por entre as mulheres. Amei muitas vezes ao longo da minha vida e por isso guardo muitas memórias boas pois fui feliz em todas as minhas relações românticas. Contudo, sempre que me apaixono penso que sempre que é a primeira vez que amo de verdade... *(pausa)*

*Levanta-se, caminha para o placo e canta **Mano a Mano**. Volta aos camarins.*

Diz-se tudo para destruir a reputação de um homem quando ele nos faz sombra. Vá, não se armem em inocentes. É também assim nos vossos empregos, não é? E na vossa vida social? Não me digam que não sabem do que estou a falar-vos.

A inveja cega e enlouquece as pessoas e espalha-se como uma praga. Já disseram tudo o que havia para dizer a meu respeito. Até já disseram que morri e que é outro que canta no meu lugar. Por isso tenho tão poucos amigos e amigos tão certos, mas não entre os cantores e os músicos. Esses fazem parte do meu mundo mas não dos meus afectos. A vida é mesmo assim. Não finjam que não sabem.

(Para a assistência) Não serás mesmo tu, mãe, aí no meio da assistência? Não será que me quiseste fazer uma surpresa, vindo de Toulouse para me ouvir cantar aqui em

Bogotá? Tu sempre foste, minha querida Berta, especialista em surpresas. Lembras-te do dia em que me apresentaste em nossa casa um senhor elegante e distinto, chamado Paul Lasserre, um viúvo francês endinheirado, e me disseste: “Carlitos, este senhor é o teu pai”. Mas, logo a seguir, quase sem me dares tempo para respirar, perguntaste se eu o aceitava, lembro-me como se fosse hoje, e eu respondi a primeira coisa que me veio à cabeça, e ainda hoje não me arrependo: “Quando precisei dele não apareceu; agora é tarde demais, não me faz falta!” Acho que respondi exactamente aquilo que tu desejavas que eu respondesse e acho mesmo mais. Acho que respondi por ti a todas as perguntas que ele te queria fazer nesse momento. O nosso entendimento foi sempre assim, total e absoluto. E continua a ser, graças a Deus. E confesso que nem mesmo nos momentos de maior comoção no palco me lembrei do pai que nunca tive. Eu cantava o que me ia pela alma e só me lembrava de ti, mãe, do teu carinho e do teu amparo.

(Penumbra na cena. Gardel levanta-se e ouve-se a gravação de «La Cumparsita». Aplausos. Regressa à mesa de caracterização. Apura o ouvido e imagina que batem a porta)

Sim, eu sei que querem fechar o teatro e não podem fechá-lo comigo cá dentro. Pronto, eu já saio daqui a pouco. Eu preciso sempre de algum tempo para ficar a sós comigo. Há quem tenha pressa de sair, de fugir, de entrar na noite. Eu prefiro este recolhimento, ou então, quando estou em Buenos Aires, ir beber um copo. Já para não falar dos memoráveis serões da Sra. Wakefield. Eu sou um homem simples e as minhas amizades e os meus gostos também são simples. Quem é assim já não muda. *(Observa os cabelos ao espelho)* Malditos cabelos brancos.

Chaplin – Estava no Cote D’Azur a receber elogios e a gozar o êxito de Luzes da Cidade quando fui convidado para um serão em casa de Madame Sadie Baron Wakefield para me homenagear. Entre cerca de meia centena de convidados, Gardel estava também presente, não só como convidado mas como animador do serão. Ele e o seu guitarrista despertaram a minha atenção quando eu estava muito bem instalado por trás do balcão do bar numa relação de intimidade com uma garrafa de conhaque e cortava, ao mesmo tempo, um bolo gigante com uma faca quase proporcional ao tamanho do bolo.

As suas canções impressionaram-me profundamente. A sua voz e a sua figura comportavam um dom superior e uma inegável e genuína simpatia com a qual conquistava de imediato, a afeição de todos.

Trocámos umas palavras. Vi nos seus olhos a paixão pela música e como queria, através do cinema, transmitir o enorme sentimento das suas canções para o grande público.

O meu talento era fazer rir as pessoas até elas caírem da cadeira. O dele era, sem dúvida, cantar. A sua simpatia era tanta, recordo-me como se fosse hoje, que, depois de alguns tangos e uns conhaques, chegámos às primeiras luzes do amanhecer deixando para trás uma noite de alegria que, dificilmente voltará a repetir-se.

Gardel - Vou ter que os pintar amanhã. Eu sei que vocês daí não conseguem vê-los, e ainda bem. *(Arranca um cabelo e outro cabelo)* Cada vez tenho mais cabelos brancos.

Estes, ao menos não me incomodam mais. Assim fossem também os problemas da vida: arrancavam-se e pronto!

A chegada ao cinema concretizou-se. Os estúdios Paramount fizeram-me uma proposta de gravar três filmes.

Os yankees, como eu gosto de lhes chamar, passaram a ouvir-me frequentemente através da rádio. Eles eram loucos por tudo o que era latino. Mas nem tudo foram rosas...Definitivamente Nova Iorque não era Paris. Os jornais não davam grande importância e destaque às minhas emissões ou aos meus filmes e as críticas não eram muito animadoras: "...pouco sentido artístico...", "...jovem promissor mas com pouca alma..." Esses yankees não apreciavam muito as minhas músicas. Exigiram que cantasse em inglês, e como o meu inglês era péssimo, não conseguia sentir o que estava a cantar. E se me permitem a ousadia, estou certo que o tango deve ser cantado como eu o faço. Não era eu que triunfava, era o nosso tango que se impunha. Quem disse que eu tinha medo? As minhas canções na rádio ou nos filmes seriam sempre em castelhano.

Sinatra – (*Sussurrando: unforgettable*) Foi numa noite de rigoroso inverno que depois de ouvir e ver o programa de Gardel fiquei embevecido. Tinha 18 anos e contava já com uma vasta bibliografia de delitos: expulso da escola depois de vários castigos devido ao meu carácter provocador. Era um moço de recados rápido e ágil, sobretudo ao serviço das máfias de cabotagem, o que me levou a ter algumas incursões nas esquadras da polícia.

Mas nessa noite a minha vida mudaria radicalmente. Tudo graças à minha namorada Nancy e, claro, a Gardel. Quando o programa terminou, atrevi-me a aproximar-me dele juntamente com Nancy a fim de o cumprimentar. Entre o italiano e o castelhano fez-se a conversa e Gardel perguntou-me qual a minha profissão. Após o meu silêncio Nancy interveio contando que eu desperdiçava o meu talento pois em vez de apostar na bonita voz que tinha, perdia os meus dias com rapazolas de vidas duvidosas. Gardel pôs-me uma mão no ombro e disse-me:

“Quando eu tinha a tua idade, andava em Buenos Aires e passava os dias com companhias pouco recomendáveis perto do mercado de Abasto. Como os irmãos Traverso cujo pai tinha uma hospedaria chamada O’Ronderman que não era mais do que um abrigo da Mão Negra, la Camorra. Não te vou dizer que agora sou um santo, no entanto, o canto mais do que fama e fortuna, deu-me a possibilidade de me afastar de um ambiente onde só podia esperar apodrecer na prisão ou morrer de forma violenta”.

Depois destas palavras atrevi-me a perguntar-lhe o que me aconselhava a fazer:

“*Ragazzino*, aproveita que estás aqui na rádio e inscreve-te no concurso de cantores. Faz isso *ragazzino* pois não perdes nada em testar o teu talento”.

Ganhei o primeiro prémio e a semente da minha fulgurante carreira artística já estava plantada graças aos conselhos oportunos dados por Gardel nos corredores da NBC.

Muitos anos depois em Agosto de 1981 pela primeira e única vez estive na Argentina, no Luna Park em Buenos Aires. Foram poucos os que souberam que no dia anterior, convenientemente disfarçado de forma a passar despercebido, fui levado até à zona de Abasto. Tinha pedido a localização do café O’Rondeman. Na esquina de Agüero e Humahuaca num terreno baldio, entre arbustos e ervas, vislumbrava-se um edifício em ruínas. Na fria tarde *porteña*, tirei um bilhete, amarelecido pelo tempo, do meu sobretudo. Era um bilhete de um espectáculo radiofónico de 1934, beijei-o, pu-lo na terra e para espanto de todos os presentes, balbuciei num castelhano quase fonético: “Onde estará o Traverso, o Cordobés e o Noy, onde? Os ganhões de Abasto hão-de rimar o meu canto”. E acrescentei: “Obrigado por me ter ajudado a viver, Mister Gardel.

(*Ouvem-se os primeiros acordes de **Mi Buenos Aires Querido***)

Gardel – É sempre um prazer amigo Sinatra!

Uma canção é um pedaço da minha vida, um traje que anda à procura de corpo que lhe assente bem. O drama não é uma invenção minha. Aceito como sendo minha a culpa das minhas personagens serem sombrias, por aceitar nada mais que isso, mas a vida é a única responsável por essa dor. Eu, honradamente, não vivi a letra de todas as minhas canções porque isso seria materialmente impossível, desumano. No entanto, senti-as a todas, isso sim, senti-as. Coloquei-me na vossa pele e senti-as no sangue e na carne.

Estou cansado de estar sempre em palco e de ter muito poucos momentos como este para estar a sós comigo e convosco. Às vezes, confesso, fico cansado de mim e da minha imagem pública.

O meu público gosta de me ver assim, sem cabelos brancos, de preferência sem idade e sem boatos que manchem o meu nome e a minha fama.

É verdade que estou a envelhecer e ainda por cima a envelhecer só. Os anos passam e não perdoam. Às vezes a solidão dói-me como uma espada enfiada no coração. Estou cansado da solidão dos hotéis durante as tournées. E sempre a mesma decoração, por mais luxuosa que seja, o mesmo ambiente impessoal. Chego a pensar que vou de umas cidades para as outras não para ganhar mais dinheiro ou para ser mais famoso, mas apenas para fugir de mim e dessa terrível solidão das suites de hotel.

Um dia destes caso-me e dou-te netos, minha querida Berta. Mas não sei se tu queres netos franceses ou argentinos. Eu, vendo bem, sou argentino e francês. Sou do mundo. Como o tango é do mundo, eu também sou do mundo. “*O meu país é o tango e a sua capital a Calle Corrientes!*”

Malditos cabelos brancos. Arranco-os e eles voltam a crescer, exactamente como esta minha solidão. Malditos cabelos brancos. Amanhã vou pintá-los de um negro tao negro como os das salas de espectáculos quando estão às escuras.

Sim, eu sei que se tu estivesses comigo, mãe, eu tinha mais cuidado com o que como e não estaria a engordar. Mas olha que eu já fui muito mais gordo. Fiz dieta e fiquei elegante por causa do meu público. Sempre o meu público. Sempre vocês no meu espírito de cantador de tangos andarilho. O tango ajuda-me a vencer a solidão e a senti-la ainda mais forte. Depende dos dias. Às vezes os dias passam intermináveis. Espero que eles acabem para poder dormir quando não me ataca a insónia. Estou sempre cercado de gente que me admira e que quer ser fotografada comigo, mas nem por isso estou menos só. Não sei se já vos tinha falado nisto. Se calhar não. Há tantas coisas de que ainda não vos falei. Prometo que depois desta série de espectáculos vou ter mais tempo para pensar e para desabafar convosco.

Malditos cabelos brancos. O tempo não me perdoa, o tempo nunca perdoa. E como os tangos quando são castigadores, amargos por dentro e por fora, como eu gosto deles.

Eu sou um homem triste, escondido dentro desta voz que Deus me deu e tu, minha mãe, ajudaste a abrir-me as portas do sucesso. As portas do mundo. (*Pausa*) Estou cansado, mãe, cansado e só, mas não me posso queixar da falta de êxito, isso nunca. Eu sou o rei do tango. (*Pausa*) Malditos cabelos brancos. Amanhã vou pintá-los. Está assente.

O tango? É verdade, há muito que não danço um tango. Limito-me a cantá-lo. Nos primeiros tempos, ainda ia com Isabel a um ou outro café e dançávamos, dançávamos muito.

(Levanta-se e ensaia uns passos de dança com música em fundo que se transforma no tango Volver)

Eu gostava de a tomar nos meus braços e de circular pela pista de dança, assim com o arrebatamento e o garbo desta música que me fez famoso. Mas agora tenho pouca vontade de dançar. Sou como os cozinheiros que se fartam da comida que fazem. Continuo a sentir um prazer imenso quando canto, mas a dança deixou de fazer parte deste ritual. Sinto-me até um pouco ridículo quando, em Paris ou em Nova Iorque, me pedem que dance um tango num salão de um hotel fino. Eu dou desculpas de circunstância e fico sentado a conversar, enquanto os pares deslizam na pista olhando-me pelo canto do olho como se estivessem a ser vigiados por um grande sacerdote. É disto, meus amigos, meu querido público, que eu ando cansado.

(Mão em pala sobre os olhos. Observa a assistência)

Pareceu-me ver um rosto familiar, mas enganei-me. Não era. Pura ilusão minha. Em Nova Iorque olhei assim para a sala escura e vi, logo nas primeiras filas, Bing Crosby e Al Jolson. El Zarzolito a cantar para monstros sagrados numa das capitais do mundo! Ai, minha querida Berta, minha mãe, se tu estivesse presente nem acreditavas. Às vezes escrevo-te ou telefono-te a contar estas minhas proezas de artista e acho que tu pensas que eu estou a inventar coisas só para te fazer feliz e te deixar orgulhosa do teu Carlitos a vencer no mundo. Claro que eu quero que tu fiques feliz com os meus triunfos, mas não invento absolutamente nada.

É tudo verdade. Sim, é certo que fui um pouco mentiroso quando era miúdo — todos os miúdos são um pouco mentirosos — mas era natural que isso acontecesse. Eu era filho único, não tinha pai e tinha poucos amigos. Era filho de uma imigrante pobre, de uma engomadeira com uma vontade de ferro e uma alma de ouro... Sabes, mãe, eu não gostava de te sobreviver só para não ter de passar pela tragédia de sentir a tua perda. Já me basta ter tantas saudades tuas, sabendo-te em Toulouse, tao longe de mim.

Piazzolla – E agora eu. Sabem quem sou e o que faço aqui? Provavelmente não e já se estarão a interrogar porque é que vim interromper a vossa conversa íntima com Gardel. Bom, a verdade é que o modo como conheci Gardel tem aspectos curiosos e cómicos e por isso não quero deixar de os partilhar convosco. O meu pai, aos sábados e domingos, por distração, dedicava-se a esculpir figuras em madeira. Numa manhã de 1934 pôs-me nas mãos um gaúcho a tocar viola e disse-me para o entregar a Gardel que sabia estar em Nova York em gravações. Quando cheguei ao alojamento, na Calle 49, encontrei-me com um homem alto, nu, com uma garrafa de leite em cada mão. Disse-lhe, em inglês, que ia para o 28º piso, mas não obtive resposta, apesar de ter repetido duas ou três vezes. Esse homem era Alberto Castellanos, músico e compositor, que não respondia por não falar inglês. Então eu, no meu péssimo espanhol disse-lhe que era argentino e que tinha uma oferta de meu pai para entregar a Gardel. Ao chegarem ao quarto, Alberto apercebeu-se que não tinha levado as chaves. Pediu-me para ir pelas escadas de incêndio, entrar pela janela do quarto e pedir a Gardel para lhe abrir a porta.

Ao entrar encontrei duas pessoas a dormir. Acordei a que estava mais perto, sendo ela Alfredo Le Pera, conhecido pelo seu mau feitio, tendo começado a barafustar por o ter

acordado e que Gardel era o da outra cama. Ao acordar, Gardel foi abrir a porta a Alberto. Após este incidente, expliquei a minha presença e ofereci o presente a Gardel que agradeceu amavelmente, convidando-me para tomar o pequeno-almoço com ele. Gardel mostrou-se contente ao saber que eu não só era argentino como tocava bandoneon e ofereceu-me duas fotos autografadas. Uma para mim e outra para o meu pai.

Tive a sorte de participar no filme que Gardel estava a gravar “El día que me quieras” e fui convidado por ele para a festa de encerramento das filmagens só com argentinos e uruguaios. Eram 11 no total. Na festa decidiram que Alberto tocava piano e eu bandoneon. Mas o piano estava tão desafinado que era impossível tocar e fiquei a tocar sozinho. Gardel disse-me: Pibe, tu tocas muito bem o bandoneon, mas tocas o tango como um galego.

Gardel achou graça aquele "pibe" argentino, que o ajudou a conhecer o bairro italiano, especialmente as "cantinas", pois Zorzal era um bom garfo apesar de se cuidar para não aumentar o peso. Tornámo-nos muito amigos. A verdade é que eu me tornei no seu cicerone. Depois de mais uns filmes, mais umas festas, ele pede-me para o acompanhar num tango e diz: “Vení pibe, pone la música de "Arrabal amargo" y dale con todo”.

Esse foi o meu primeiro tango. Nesse mesmo momento comecei a sentir o sabor da lírica porteña. Poderá existir alguma maneira melhor de começar a tocar tangos que acompanhando Gardel?

Foi Gardel que me impulsionou a meter-me nesta música. Ela que era quase desconhecida até aquele momento para mim e foi assim que o mundo conheceu Piazzolla.

Gardel: (*Lê o jornal e comenta algumas notícias*) Alegro-me por ter terminado a guerra entre a Bolívia e o Paraguai. Eu quero uma América Latina unida para não ser escravizada por uma América do Norte muito forte. Não gosto da guerra, mas acho que nos próximos anos ela vai fazer sofrer muita gente em todo o mundo. Em Espanha a situação está difícil, e eu gosto muito de Espanha e do seu público. Mussolini gostava de ser actor, mas não passa de um bufão de teatro de rua. Hitler é um fanático e um louco. Os alemães que vivem na Argentina dizem que não, mas não sabem o que dizem. No fundo eles têm sede de vingança e de poder. Querem apagar da memória a vergonha de 1918, quando capitularam.

(*Pausa*) Gostava de estar em Nova Iorque para assistir à estreia de Porgy and Bess, de Gershwin, mas não sei o que vai ser a minha vida até lá. (*Pausa*) Já fui guarda-costas de um caudilho, mas não gosto dos fascistas. Repugnam-me com a sua arrogância, a sua sede de poder. O meu coração está do lado dos que nada têm. Sinto-me próximo da gente pobre do Abasto, que se levanta às quatro da manhã para trabalhar e dos estivadores que trabalham dias a fio para manter as suas famílias na minha querida Buenos Aires, onde os ricos estão cada vez mais insuportáveis com a sua bazófia. Houve tempos em que pensavam que com umas moedas atiradas para o palco me obrigavam a cantar horas a fio, como um escravo ou um assalariado rural. Eu não gosto dessa gente. Durante muito tempo fingi que gostava, mas não gosto. Sinto desprezo por eles e já não tenho necessidade de o esconder.

Ganhei dinheiro, muito dinheiro, mas não me tomei um novo-rico. Gosto muito mais das mulheres da vida e da malandragem portenha do que dessa gente que só sabe exhibir anéis, dentes de ouro e carteiras recheadas de notas, com as fortunas feitas a exportar gado e a especular com terras.

Bem, mas eu não quero maçar-vos a falar de política e de questões sociais, até porque no meu público há de tudo, e um artista não deve dividir nem condicionar o seu público

revelando as suas convicções políticas. Deve ser discreto e manter uma aura de mistério sobre a sua vida e sobre a sua crença religiosa e política. É uma questão de princípio. *(Pausa)* Vejo aqui, entre o meu público, gente de posses e outra que fez um grande esforço para pagar o seu bilhete. Ai do artista que tenha um público que pense todo da mesma maneira! É mau para ele e mau para o público. *(Pausa)* Desculpem o meu desabafo de há pouco, mas foi fruto de uma revolta antiga. Eu gostava de ter sido cantor de ópera. Caruso disse-me que eu tinha condições para isso, mas eu não tenho características para representar um papel, para respeitar a disciplina rígida de uma ópera. Eu gosto de escolher o meu repertório minutos antes de entrar em cena. Umás vezes troco à última hora *Mano a Mano* por *Melodia de Arrabal*, outras a *Cumparsita* por *Silbando*. É conforme o público que está na sala e conforme o meu estado de espirito. Gosto de decidir sob a pressão da entrada em cena, muitas vezes, para desespero dos meus músicos. Na ópera, claro, isto não é possível. Dependemos de muitos factores e muita coisa depende de nós. Com o tango, eu posso estar acompanhado e, no entanto, ficar só no centro do palco cantando assim...

(Mudança de luz.. Canta um fragmento de “A Media Luz”. Retorna o seu lugar)

É isso que me falta nos filmes, já to disse, não disse, mãe? Falta-me a espontaneidade e a sensação de que cada momento não se pode repetir. Eu gosto do improvisado, do mesmo improvisado que havia nos encontros de “payadores”. No cinema não há espaço para o improvisado. Tem que se fazer o que o realizador manda, nada mais. Somos uma espécie de peões nas suas mãos e nas dos produtores. Claro que os filmes são importantes para a minha carreira. Quem vai vê-los é a gente mais humilde, aquela que sente na carne os enredos e as tragédias que eu canto. Depois sento-me numa poltrona e não gosto do que vejo. Sinto-me como um títere. Como um boneco comandado à distância. Mas tu, mãe, dizes que o cinema é importante para a minha vida artística, e eu acredito sempre no que tu dizes. Mas, aconteça o que acontecer, eu não quero ser artista de cinema. Serei cantor até que Deus queira e a voz mo permita. Não tenho outras ambições ou projectos, jurovos. Através dos filmes tu podes ver-me aí em Toulouse, mãe, representando, afinal, o meu próprio papel, e sempre podes dizer as tuas vizinhas: “Este é o meu menino, o meu Carlitos!”. E podes mostrar as minhas cartas e os meus retratos com dedicatórias cheias de amor. E eu sinto um grande orgulho por saber que tu tens orgulho em mim.

Eu prometo-te, minha querida Berta, que, quando fizer as longas férias que há muito venho a anunciar, vou passar uma grande temporada junto de ti. E temos tanta coisa para dizer um ao outro. Se tu pudesses imaginar as histórias que eu guardei para te contar ao longo destes anos de digressão pela Europa e pela América!

Tornei-me, tu bem o sabes, uma grande vedeta internacional. Sim, o teu Zorzalito, o teu moreninho do Abasto, triunfou na vida e hoje até reis e príncipes vêm aplaudi-lo. Hei-de contar-te o que me disseram Eduardo de Windsor e Umberto de Sabóia. Sim, é verdade, até reis e príncipes admiram a minha arte de cantador de tangos. Se eles ao menos pudessem imaginar como me sinto só quando acabo de cantar.

Há poucos meses, as pessoas formavam longas filas para me pedirem autógrafos à porta do Waldorf Astoria, em Nova Iorque. Não sei o que vêem em mim e na minha música para me admirarem tanto. Deve ser um dos santos da tua devoção que me está a ajudar, mãe. Eu não rezo a nenhum, mas continuo a ser muito crente, porque foi essa a educação que tu me deste.

Ah, é verdade, o sonho que eu tive. Foi um sonho estranho, um sonho muito difícil de descrever. Como hei-de explicar-vos? Eu passei tudo em revista nesse sonho: a minha vida, os meus êxitos, os meus sonhos nunca cumpridos. Depois vi-me sob a forma de

estátua, aplaudido por uma multidão chorosa e cabisbaixa. A minha estátua era levada numa carruagem puxada por oito cavalos e à minha passagem havia gente que trauteava os mais conhecidos dos meus tangos, e tu ias ao meu lado, mãe, com um sorriso de anjo, vigiando cada um dos meus gestos, apesar de eu ter a imobilidade das estátuas. Atrás de mim vinham outras figuras de pedra ou de bronze que eu nunca vi. Eram argentinos como eu e as pessoas aclamavam-nas chamando Perón, Evita, Che Guevara, Jorge Luis Borges. Não sei que figuras eram essas, mas também simbolizavam os valores da Nação, porque havia uma multidão a saudá-las. Eram muitos milhares de pessoas, um mar de gente, queridos amigos, a ovacionar-me e a querer tocar-me, mas eu não passava de uma estátua, e as estátuas não sabem nem podem retribuir o carinho das multidões. Foi um sonho muito estranho. Eu costumo ter sonhos, mas não como este. Depois aproximou-se de mim uma jornalista norte-americana, com um microfone na mão, e perguntou-me onde vou buscar inspiração para compor os meus tangos. Eu não me recordo da resposta, mas acho que lhe respondi que a inspiração me vem do fundo da alma. E tudo isto no meio de labaredas, de choros convulsivos e de lenços brancos a acenar. Eu não acredito nem posso acreditar que os sonhos são prenúncios ou presságios. Deve ter sido alguma coisa pesada que comi ao jantar. Que ninguém dê demasiada importância a este sonho. Amanhã a vida continua. *(Pausa. Olha para o relógio do bolso)* Agora vejo como é tarde. *(Batem à porta)* Sim, vou já! Podem apagar as luzes todas. É tempo de partir, que amanhã o meu avião sai cedo para Medellín. Obrigado por terem tido paciência para me escutar. Por favor não me aplaudam, que os aplausos só têm significado quando eu canto, e eu aqui só falei de mim. *(Apaga a luz do espelho e do camarim. Retira-se. Escuro na cena)*

(Voz off masculina com timbre de locução radiofónica)

Narrador - A 24 de Junho de 1935, pelas 12h30, Gardel e a sua equipa partem de Bogotá, Colômbia, rumo ao Panamá, num avião Ford F 31 de 3 motores. Pelas 14h26, o avião faz uma breve paragem no aeroporto de Medellín. Ao levantar voo para continuar a sua jornada, o avião inclina-se inesperadamente para um lado, colidindo com outro avião que se encontrava próximo na pista. Ambos os aviões foram imediatamente envolvidos pelas chamas. Até hoje, não existem certezas sobre a causa do acidente. Alguns dizem que o piloto estava debilitado. Outros afirmam ter havido uma briga envolvendo uma arma e que o piloto fora atingido acidentalmente durante a descolagem. Mas, no final... nada disso tem importância. Naquele dia, alguns recordam, o tempo estava frio e muito húmido em Buenos Aires. A atmosfera ficou ainda mais pesada quando chegou a notícia do falecimento de Gardel. Naquele momento, todos os teatros fecharam. As estações de rádio recusaram-se a passar tango durante semanas.

E parafraseando Chaplin:

“Os senhores, por favor, informem o público que sem Gardel perco um dos meus mais simpáticos amigos e que foi sem dúvida, entre nós, o melhor representante dos países sul-americanos. E em relação à arte cinematográfica, posso dizer-vos que partiu um cantor destinado a constituir uma das figuras mais emblemáticas do cinema”.

(Escuro na cena. Foco de luz branca sobre o lugar do cantor. Ouve-se Gardel a cantar Adiós Muchachos)

Anexo 2

Algumas palavras em Lunfardo:

- «Fiaca» (*fiacca*: „flaqueza“ en italiano): desgano, pereza;
- «Mufa» („moho“ en algún dialecto): fastidio y también mala suerte;
- «Gamba» („pierna“ en italiano): alguien que ayuda o tiene buenas intenciones, también „cien pesos“ porque «ayudan»;
- «Gambetear»: esquivar (principalmente en el fútbol);
- «Minga»: „nada“ en dialecto lombardo;
- «Yeta» (del italiano *gettare*: „lanzar“) mala suerte;
- «Yira» o «yiro» (de „girar, dar vueltas“ en italiano): prostituta callejera;
- «Atenti» („atentos“ en italiano): atención;
- «Salute» („salud“ en italiano);
- «Cuore» („corazón“ en italiano), si alguien dice «te quiero de cuore» quiere decir „te quiero con el corazón

Anexo 3

OTTAWA, December 9.
The Duke and Duchess of Connaught
have barred the tango at vice-regal
dances.

By Telegraph—Press Association—Copyright.

LONDON, December 10.

**THE King of Bavaria has followed
the lead of the Kaiser in prohibit-
ing the dancing of the tango by
officers in uniform.**

(Press Assn.—By Telegraph—Copyright.)

(Received May 26, 10.30 a.m.)

LONDON, May 26.

The Daily Graphic declares that the
Queen strongly disapproves of the in-
troduction of the “tango,” “turkey trot”
and “bunny hug” dances into society
ballrooms.

Cabaret v. Ballroom.

OPINION OF SPECTATORS.

Times-Sydney Sun Special Cable.

(Received January 6, 7.55 p.m.)

LONDON, January 6.

An exhibition of the tango was given yesterday afternoon by the management of the Queen's Theatre, invitations being given to the leaders of society who object to the dance to be present and watch the programme.

A variety of tango dances was shown before a large audience, which did not, however, include the leading hostesses. Each spectator was asked to express his or her candid opinion. Of the cards collected, 21 declared the dances immodest, while 731 thought they were not.

"I believe that the present outcry is due very largely to the fact that persons are unable to distinguish between cabaret dancing and ballroom dancing. I mean that certain adventurous persons will see the 'Turkey Trot' or 'Tango' as they are danced in a cabaret, but not as danced in a Paris ballroom, and will come home with stories which spread like wild-fire. The gossip does not even know that in the beautiful South American 'Tango' the man never so much as places his arm around the waist of his partner.

"I would like these people to realize that if they danced any sort of dance as they may have seen it in a cabaret they would—if they had their wits about them—expect to be ordered out of any ballroom in London or in Paris."

"Then you think that 'A Peeress' is crying out with insufficient reason?"

"Most certainly I do. What she suggests cannot be common in any private ballroom, and, as I say, there is not one person in a thousand in England who can dance the 'Tango' at all, or who attempts to. As to all the terrible stories about the origins of these dances, it is just as well to remember that every dance has a savage origin, which may be exaggerated in the wrong direction. There is nothing worse in the 'Boston,' the 'Turkey Trot,' or the 'Tango' than there is in the polka or schottische, except perhaps that they are a great deal more difficult to dance."

Artigos de Jornal com manifestações contra e a favor do tango.

HUERTAMICA Y CARDOSO		rador		Estilo—
Célebres duetistas cómico-picarescos		El taura del Sud		Tango—
Discos dobles de 25 ctms.		CARLOS GARDEL		
T 731—Jota amorosa	Dão cómico	Tenor.—Artista del Teatro Nacional		
Mamau aristócrata	"	Discos dñbles de 25 ctms.		
T 732—El amor	"	T 728—Soy mi tirador	Estilo—C. Gardel	
Jota y perieña	"	plataado	Cifra —	
T 723—Parodia cómica	"	Yo sé hacer	Estilo—	
El 606	"	A mi madre	Estilo—	

Artigo da Revista Fray Mocho de 1914 onde aparece o nome de Carlos Gardel como Tenor e Artista do Teatro Nacional. Nesta revista aparece a primeira lista de canções gravada por Gardel.

Anexo 4

Senado da Argentina decreta 6 de Outubro "Dia Nacional do Fado"

LUSA 03/06/2014 - 22:07

Amália Rodrigues, falecida em 1999, actuou várias vezes na Argentina.



Resolução do Senado da Nação da Argentina onde decreta o dia 6 de Outubro o Dia do Fado na Argentina em memória a Amália Rodrigues.

