

Tango: uma construção mestiça

Vagner Rodrigues

A cultura não é um sistema isolado. Todas se transformam ao longo do tempo e produzem interna/ externamente uma rede comunicacional que move as diversas relações entre os códigos e as linguagens. No entanto, esta mobilidade se organiza de maneiras diferentes, dependendo da região ou país envolvidos. Algumas culturas tendem a uma abertura maior e mais rápida, dinamizando o trânsito de informações entre o dentro e o fora, já outras articulam esse movimento num ritmo lento e mais voltado para dentro. Há também, grupos sociais que se afastam do múltiplo e heterogêneo com maior propensão à homogeneização, ordenando suas relações com o mundo e conseqüentemente com suas próprias vidas. Isto tem que ver, de forma complexa, com questões, geográficas, políticas, econômicas, fronteiriças e históricas.

Portanto, todo ser humano carrega a história do lugar onde vive. As falas, os gestos, o andar, o dançar, os paladares, os modos de amar, o vestuário, a comida, as relações pessoais, enfim, as incontáveis produções da cultura desenham sua paisagem nas coisas e nas pessoas. Por estes motivos é fundamental, no estudo de qualquer manifestação cultural, que tais panoramas estejam delineados, pois auxiliam na montagem do mosaico relacional entre os objetos e suas peculiaridades locais.

Há estudos dedicados a pesquisar as misturas como um tipo de relação entre culturas distintas e, também, dentro de uma mesma cultura, ou seja, refletir sobre como e porque uma se apropria de outras que lhe são exteriores, ou como as informações circulam e se transformam dentro dela. Segundo alguns destes estudos, o nome dado ao processo gerador de tais combinações é mestiçagem. Vale destacar que este conceito, aqui, diz respeito às transformações culturais e não às mesclas raciais.

A tendência a recriar códigos pelo viés da mistura é um procedimento fundante da cultura latina, “desde as primeiras províncias, as trocas fronteiriças entre centro e periferia já propiciavam uma mobilidade de arabescos aos espaços e textos” (...) (Pinheiro, 2007: 25). Dentre muitas

outras, uma característica é recorrente na mestiçagem e diz respeito ao relacionamento não hierárquico entre seus elementos constitutivos. Para um sistema mestiço acontecer é necessária uma combinação produtora de emaranhados, onde, (Pinheiro 2006) o que está em menor quantidade é tão importante, na mescla, quanto o que está em maior quantidade. Nesta relação nada permanece igual ao que era antes.

Outra qualidade da mestiçagem, além de sua abertura para o externo, é seu jogo interno, pois também dentro do sistema, os códigos se contaminam. De maneira geral, as culturas na América Latina tecem esse tipo de construção, traduzindo os textos em forma de mosaico relacional (Pinheiro, 2007).

Os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (Península Ibérica na América Latina) onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado (Pinheiro, 2007: 70).

Um exemplo, na América Latina, de texto cultural que não surgiu por influência, tampouco se tornou uma variante de outro texto, mas, ao contrário, se mesclou pelo processo tradutório de montagem é a dança de salão. Estas danças são processos socioculturais que nunca permaneceram em estado de pureza. A polca chegou ao Brasil por volta de 1845 na cidade do Rio de Janeiro, e, de partida, se mesclou aos ritmos e danças locais contribuindo, mais adiante, para o surgimento do maxixe, a primeira dança de salão brasileira. Isso é uma prova de um procedimento tradutório, pois o maxixe não se tornou uma variante, mas outra dança que já não era mais a polca, e sim, uma “trama mestiça” (Pinheiro, 2007), formado por ritmos locais e certos elementos de fora.

O maxixe é a mistura de danças e sons. Segundo Efegê (1974), esta dança apareceu antes do ritmo musical chamado maxixe. Era dançada ao som da Polca, da *habanera*, do tango brasileiro, da polca lundu, ou seja, não havia ainda, um ritmo específico para esta dança. A música só se firmou como tal depois da dança se haver caracterizada plenamente (Rodrigues, 2006: 5).

A maioria das danças de salão surgiu na América Latina. Historicamente foi desenvolvida, neste continente, uma diversificada série de ritmos dançados a dois. Um fato singular, pois a dança de salão não ocorreu em outros lugares do mundo com a mesma intensidade e variação. Nos últimos cem anos foram criados e recriados maxixes, sambas, merengues, mambos, cha-cha-chás, salsas, tangos, milongas, forrós, boleros e outros mais (o uso do plural aqui se faz necessário, pois cada uma destas danças possui dentro delas mais de uma variante).

Como qualquer produção humana, a dança modifica-se ao longo do tempo, articulando-se no mundo à maneira de um sistema cultural: através de trocas informativas de caráter contaminatório. Inteiramente diferente da noção de transferência de características contida na ideia de influência, a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo e nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo (BRITO, 2002: 14).

As danças de salão apareceram num contexto urbano intensamente relacionado com processos migratórios ocorridos nas cidades. A polca citada acima e o tango são grandes exemplos. É Salas (1999) quem exemplifica este fenômeno com relação ao início da formação do tango.

Las plazas de carretas y los mercados de frutos instalados sobre los arrabales ciudadanos eran el límite máximo al que llegaban los gauchos — en general peonada de los latifundios oligárquicos — en esos puntos de encuentro de dos culturas, la rural y la ciudadana, se realizaba entre otras cosas un activo intercambio de canciones. Las que venían del campo se mezclaban con los Aires de moda en Buenos Aires. Y en la rueda del mate o el asado nocturno, raramente faltaban los sonos del payador capaz de discurrir la vida, la muerte, el amor, la soledad, el paso de tiempo. En los días siguientes a Caseros ya había arraigado en la ciudad portuaria la habanera cubana, acercada por los marineros que hacían la ruta comercial entre los puertos del Caribe y los del Plata. La habanera, que ya comenzaba a sufrir la influencia de los ritmos peninsulares, al llegar a esta región del mundo pronto se dejó mixturar con la milonga, heredera de la antigua payada (Salas, 1999: 24-25).

Portanto, tais danças estavam imbricadas com a cidade e seus habitantes, e o fato de haver uma população formada por um grande número de cidadãos locais e imigrantes contribui enormemente para a emergência tradutória de sua constituição mestiça.

Os primeiros passos do tango.

El tango, como cualquier mito, tiene un origen incierto: ante la falta de documentos, aquellos comienzos sólo puede imaginar.
Horacio Salas.

Em 1860, regida pela política liberal, a Argentina iniciou um programa que facilitava a entrada e fixação irrestrita de estrangeiros em seu território. Com uma densidade demográfica pequena, o intuito dos governantes era favorecer a vinda de cientistas, artistas e agricultores. Esta medida surtiu efeito e aumentou significativamente o volume de habitantes, no entanto, os grupos que aportaram em Buenos Aires foram campesinos analfabetos vindos das zonas mais pobres da Europa, principalmente (Salas, 1999) de Galícia (Espanha), de regiões da Itália próximas a Nápoles e Gênova, Sicília e a Calábria. A população argentina, de 1,3 milhões, em 1859, chegou a 7,8 milhões, segundo o censo de 1914, precisamente quando a guerra europeia cortou o fluxo imigratório. A porcentagem de estrangeiros nesse ano chegou a 42,7%; deste total, metade permaneceu em Buenos Aires morando nos conventillos (Salas, 1999). Na soma de estrangeiros, italianos e espanhóis eram a imensa maioria.

A imigração (Fumagalli, 2004) trouxe trabalhadores braçais e também miséria, analfabetismo, greves e protestos, que, em pouco tempo, evidenciaram as contradições e limites de um projeto nacional elaborado em um escritório. As terras e os créditos prometidos aos estrangeiros eram uma propaganda enganosa.

Em 1910, comemorando o centenário de sua independência, a Argentina situa-se num quadro onde a cidade portuária de Buenos Aires (capital) representa o progresso. O planejamento político teve como meta a expansão e desenvolvimento do centro da cidade até as periferias. Mas, nas periferias, o tal projeto não chegou. Estava aí a contradição, pois o país declarado liberal e progressista, na verdade ainda continuava promovendo uma atividade oligárquica, gestada sobre o monopólio agrícola e pecuário. Concomitante a esse período, emerge uma classe média urbana composta de imigrantes e criollos e uma classe proletária engajada, decididas a intervir nas questões políticas.

Fora da cena oficial estavam os bairros suburbanos. Estigmatizados pela elite como um amontoado amorfo, eles aglutinavam (Fumagalli, 2004), uma massa de excluídos: camponeses “gaúchos” expulsos do campo, negros, criollos, veteranos do exército, ex-escravos com suas famílias, proletários, presos fugidos de outros países e imigrantes, compostos de espanhóis, árabes, alemães, polacos, franceses e italianos.

Nesse ambiente mesclado de culturas distintas aflorou uma paisagem mosaica de fronteiras espremidas e borradas pelas tintas das oralidades, dos gestos, das músicas, das canções, das danças e de outras inúmeras contribuições compartilhadas, conscientemente ou não, pelo caldo da cultura. Havia, contraditoriamente, uma rivalidade xenófoba e um entrecruzamento étnico-cultural. Enquanto os espanhóis (Salas, 1999) conseguiam adaptar-se um pouco melhor, graças ao idioma, os italianos sofriam discriminação. Enfim, a periferia não era um local idílico e, talvez por essa qualidade, foi aos poucos promovendo aproximações e recuos no seu processo cultural. Emergiu dali uma mestiçagem que transitava dos bairros para fora dele e vice-versa, perfilando um trânsito de informações, até então, *sui generis*. Não ocorreu uma segmentação territorial que tenha isolado geograficamente um grupo de outro, pois os conventillos, dada a sua estrutura arquitetônica, já apontavam para um novo modo de convívio. Além disso, o próprio imigrante trouxe na bagagem cultural uma história de fronteiras em transição, tendendo mais para o rápido fluxo da mistura do que pela manutenção da essência e da tradição.

Se semelhantes características predominaram com notável constância entre os povos ibéricos, não vale dizer que provenham de alguma inelutável fatalidade biológica ou que, como as estrelas do céu, pudessem subsistir à margem e à distância das condições de vida terrena. Sabemos que, em determinadas fases de sua história, os povos da península deram provas de singular vitalidade, de surpreendente capacidade de adaptação a novas formas de existência (Holanda, 2005: 36).

Deste caldo polifônico se processou uma mistura que anonimamente foi construindo uma memória coletiva (Lótman, 1996). Um mecanismo de conservação e transmissão de textos culturais e elaboração de outros. Uma memória comum e variada que ganha estabilidade, mas não se solidifica e

compõe-se de dois tipos: uma informativa (que se conserva) e outra criativa (que impulsiona os textos culturais para o novo).

La memoria cultural como mecanismo creador no sólo es pan crónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está. Desde el punto de vista de la memoria como mecanismo que trabaja con todo su grueso, el pretérito no ha pasado. Por eso, en el estudio de la literatura el historicismo, en la forma en que lo creó primeramente la teoría hegeliana de la cultura, y después la teoría positivista del progreso, es realmente antihistórico, ya que hace caso omiso del papel activo de la memoria en la generación de nuevos textos (Lótman, 1996: 159).

Dentre os muitos textos gerados na cultura argentina desde sua abertura irrestrita aos imigrantes, o tango é o mais conhecido mundialmente. Mas o que é o tango?

Una música. Un baile. Un tipo de canción. Una forma de ver el mundo. Una filosofía. Un sentimiento. Una sensibilidad. Una emoción. Una dimensión mítica de la realidad. La nostalgia. El abandono. La separación de los amantes. La tristeza por el amor perdido. El mundo indiferente al dolor ajeno. La poesía de los barrios. El culto de la amistad. El correlato de la historia social del Río da plata. Los estremecimientos que produce bailarlo. Los recuerdos que afloran al escuchar su música. La identificación con sus historias. Todo eso y mucho más: una seña de identidad de lo argentino, (Salas, 2004: 3).

O tango emergiu nos prostíbulos de Buenos Aires no final do século XIX. Estes locais proliferaram devido à escassez de mulheres, pois a maioria dos imigrantes (em grande parte homens) aportou solitária. Eram (Salas, 2004) pontos de encontro, aonde não se ia exclusivamente à procura de sexo, mas para conversar, bailar e compartilhar a solidão. Havia (Fumagalli, 2004) mais de 20 mil espalhados nos subúrbios.

Os bordéis eram animados por trios compostos de flauta, violão e violino que tocavam, de improviso, temas variados aprendidos de ouvido. Entre os estudiosos do tango (Salas, 1999) há certo consenso de que os primeiros tangos, na verdade estavam mais inclinadas para a habanera cubana ou para a milonga. Não se conhecem, de forma documental, as primeiras composições de tango porque não havia entre os músicos o registro da partitura. O que houve, certamente, foi uma recombinação de códigos musicais aos dançantes, ou seja, uma trama de linguagens gerada anonimamente pela “inteligência coletiva” (Lótman, 1996).

En los primeros años del ‘900, el tango ya se ha definido musicalmente: la milonga, heredera directa de la tradicional payada, ha asimilado la habanera y el candombe de los negros

africanos, hasta el punto de que, en 1883, Ventura Lynch registra un nuevo ritmo, la milonga, como danza popular por excelencia (Fumagalli, 2004: 62).

A payada, nascida nos campos rio-platenses, foi um estilo de oralidade popular improvisada com rimas que antecedeu o canto. Os payadores eram acompanhados de violão e criavam versos durante a própria performance (talvez, algo parecido com os repentistas do Brasil). Originalmente chamavam-se “de campaña” porque percorriam as regiões entoando notícias sobre a guerra do Paraguai ou sobre anedotas do dia a dia. Foram os antecessores imediatos dos cantores de tango. Carlos Gardel admirava-os e tinha amizade por alguns deles (Barsky, 2008). No fim do século XIX, os payadores selecionam improvisos de outrora formando um repertório musical constante, a partir daí “la figura del cantante ya está em gestación” (Fumagalli, 2004: 69). Um dos primeiros compositores saídos desta mescla foi Ángel Villodo. La morocha é um dos seus tangos mais conhecidos e tinha como tema um texto romântico e inocente, muito diferente dos que havia até então, que eram alegres e festivos.

En las letras de Villodo hay alegría y conserva algo de aire sencillo de las canciones camperas. Sus personajes pueden incurrir en desplantes vanidosos, pero en un marco juguetón y simpático. El alarde pretende mostrar superioridad con una sonrisa y sus bravatas no encierran provocación (Salas, 1999: 94).

Mas o grande criador e definidor do tango canção foi Pascual Contursi, com a música Mi noche triste (Fumagalli, 2004).

Naturalmente, el tango, expresión popular espontánea, se transforma con los cambios de la época. La incorporación del canto, por ejemplo, lo modifica a menudo radicalmente: el aspecto musical cambia de acuerdo con la temática de los textos, los cuales, a su vez, acompañan la evolución de la sociedad (Fumagalli, 2004: 20).

Em Cuba, a habanera surgiu com a vinda da contradança francesa. Chegou ao Rio da Prata na segunda metade do século XIX. Era dançada pelas classes rica e pobre, sendo a primeira bailada sem contato, já a segunda, mesclada aos criollos, enlaçava seus pares. “Este baile ao incorporar-se ao criollismo recebeu o nome de milonga, que depois, com outras contribuições e mudanças, nomeou-se de tango” (Salas, 2006).

A participação italiana na formação do tango está relacionada, dentre outras, aos trios musicais que atuavam nos cafés nos anos de 1900. Tocavam

de improviso e não utilizavam partituras, tendo a memória como recurso. “Los Italianos aportaron su pasión musical, su facilidad para ejecutar diversos instrumentos, su buen oído y su amor por el canto” (Salas, 1996: 44). Outros dizem que, da Itália, o tango recebeu a tristeza.

Da milonga, alegre e festiva, ramificou o tango, triste e dramático. A incorporação desses temas teve uma enorme relação com a substituição da flauta pelo bandoneon. A sonoridade deste instrumento ecoou na melancolia compartilhada pelo povo.

El bandoneón desalojó rápidamente a la flauta de los conjuntos primitivos. Pero ese simple trueque de timbres sonoros, aparentemente formal y sin mayor transcendencia — explica Luis Adolfo Sierra —, traería un cambio total en fisonomía musical del tango. Con la paulatina desaparición de las traviesas y picarescas fiorituras de la flauta fue perdiendo el tango su originario carácter retozón y bullanguero. Adoptó entonces una modalidad temperamental severa, cadenciosa, adusta, apagada. Y fue el bandoneón, sin duda, el artífice de esa radical transformación anímica, que acaso el tango esperaba para volverse quejumbroso y sentimental (Salas, 1996: 77).

Enfim, uma suposta busca pela contribuição pura dos elementos italianos, espanhóis, criollos e cubanos, seria ficcional. Há nesta formação uma trama borrada de todos os lados, onde não é possível pinçar fios legítimos e identitários. A mescla mestiça não produz fronteiras rígidas, e sim, cartografias de outra configuração, onde uma espécie de mosaico relacional (Pinheiro, 2006) é o que mais se aproxima de sua constituição fragmentada, heterogênea, não hierárquica e síncrono-diacrônica.

VAGNER RODRIGUES é Mestre e Doutro em Comunicação e Semiótica - PUCSP. Publicação: Em 2009 publicou “A cidade de São Paulo e seu mestiço rodopiante” em: PINEHIRO (org.). O meio é a mestiçagem, Estação das Letras e Cores, 2009.
E-mail: brvarog@ig.com.br

Referências bibliográficas

BRITO, Fabiana D. *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança*: parâmetros para uma história contemporânea. São Paulo: PUC (Tese de doutorado), (2002).

CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe*. Dança excomungada. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974.

FUMAGALLI, Monica. *Jorge Luís Borges y el tango*. Buenos Aires: Abrazos Books, 2004.

HOLANDA, Sergio B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LÓTMAN, Iuri M. *Semiótica de la cultura del texto*. Madri: Frónesis Cátedra, 1996.

PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, a cultura. Em: *Gherebh*. Revista digital do centro interdisciplinar da cultura e da mídia. São Paulo. Vol. 6, 2004.

_____. *Comunicação e cultura: barroco e mestiçagem*. Campo grande: Editora uniderp, 2006.

_____. Por entre mídias e artes, a cultura. Em: *Húmus*. V. 2, 2007.

RODRIGUES, V. *Fora da mídia e dentro do salão: samba-rock e mestiçagem*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2006. Centro interdisciplinar da cultura e da mídia. São Paulo. Vol.6, 2004.

SALAS, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Editora planeta Argentina, 1999.

_____. *Tango para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2004.