

TANGO LIVRE. TANGO MALANDRO

Roseli Gimenes

RESUMO:

1. Elevado ao topo da expressão portenha de arte, o tango apresenta-se para análise tomando como referências o trabalho de *O tango malandro* (2003), de Oscar Àngel Cesarotto, e o filme *Tango livre* (2012), de Frederic Fonteyne. A discussão para além das historicidades do tango avança para pensar questões da função paterna atribuída a ele na concepção de Cesarotto e da dança libertária e erotizada como busca de expressão que destrói amarras na acepção de Fonteyne.

PALAVRAS CHAVE: Tango; cinema; psicanálise; função paterna.

ABSTRACT:

Raised to the top of the Buenos Aires expression of art, the tango presents itself for analysis taking as reference the work of *O tango malandro* (2003), by Oscar Àngel Cesarotto, and the film *Tango livre* (2012), by Frederic Fonteyne. The discussion beyond the historicities of tango advances to think about issues of the paternal function attributed to him in the conception of Cesarotto and of the libertarian and eroticized dance as a search for expression that destroys bonds in the sense of Fonteyne.

KEY WORDS: Tango; cinema; psychoanalysis; paternal function.

Embora o filme de Fonteyne seja posterior à publicação da obra de Cesarotto, ambos dialogam a respeito de um tema com sujeito comum, o tango. O autor, também ele portenho, no entanto traz um enfoque psicanalítico a discorrer sobre as origens do tango e das implicações que mesclam dança, música e a linguagem produzida para falar e cantar o tango, o lunfardo. Não à toda, Oscar dedica uma introdução inteira para falar do tango lunfardo e apresentar *El choclo* como um dos mais perfeitos de seu também quase homônimo, Àngel Villoldo. Para além da introdução, há na obra toda a Parte I a entrar nos detalhes históricos sobre a Argentina, sobre Buenos Aires, o tango e o lunfardo.

Quanto ao filme *Tango Livre*, percebe-se que a dança libertadora do tango dá o mote para a metáfora que se apresenta em relação às relações amorosas de seus destacados personagens. A bem dizer, não há o propósito de historicizar o tango, mas de apontá-lo como um dos elementos da narrativa que intriga e marca a obra.

Para Cesarotto e para Fonteyne, uma coisa transparece imediatamente, a obra e o filme erotizam o tango como a força motriz das relações amorosas. Entre homens másculos do filme e entre homens proscritos da obra, a erotização da dança tangureira pega a todos. Seja por condição histórica em que apenas as mulheres da vida nada fácil pudessem ser parceiras ou seja porque em uma prisão masculina as opções femininas não existem. Se no primeiro caso, a dança é contravenção aliada à linguagem do lunfardo; no segundo, esbarra na tradição machista de prisioneiros que não veem com bons olhos e modos o fato de homens dançarem com outros homens. Mas é a única saída para ambos. Para os portenhos como saída da condição de senhores que com o tango e com a linguagem conseguem driblar as normas da lei. Em outras palavras, aqueles homens dançam e falam para que ninguém os entenda.

E aqueles prisioneiros de *Tango Livre* dançam para a conquista da mulher amada e para a conquista da liberdade que a dança proporciona a quem entre paredes apertadas vê no evento a chance do espaço se abrir e de corpos musculosos se tocarem e sentirem que ainda estão vivos.

No filme, o enlace provoca a situação. Uma mulher é casada com um dos prisioneiros, é amante de outro, amigo do marido. Essa relação a três mostra-se a um primeiro olhar como alguma coisa tida e aceita. Há na relação um filho. O filho é do amante, não do pai. Esse filho tomará conta do fato já ao final do filme, mas é um tanto perverso que ele não soubesse antes ou ao menos que não desconfiasse.

O ponto de equilíbrio rompe-se quando a mulher começa a tomar aulas de tango, sua paixão. E a paixão traz um outro elemento à triádica relação, outro amante. Um amante um tanto mosca morta, mas com o poder de quem é um dos guardas do presídio. Daí a os prisioneiros marido e amante a tomarem aulas de dança é um passo. A conquista também é a chave do tango que liberta no filme. A quem buscam as aulas? A prisioneiros argentinos. Fácil como pedir a prisioneiros brasileiros que deem aulas de samba. No entanto, o grupo mal encarado de argentinos aceita o desafio e o que se vê são belíssimas cenas de balé portenho.

Na soma das duas obras, de Cesarotto e de Fonteyne, o que se observa é o mote do tango como libertador e erotizador. De um lado, o tango dá a um povo, como

apontaremos seguindo Cesarotto, a libertação de uma língua materna, a espanhola, para solidificar um espanhol que se mescla ao lunfardo e promove um castelhano muito particular dos portenhos e, então, elege essa língua como a língua dos portenhos, uma língua paterna. E, por outro lado, no filme *Tango Livre*, o caráter erotizador da dança confere delicadeza a homens brutalizados pelo sistema prisional, e aponta o lado leve da aprendizagem, do ensino, da relação amorosa que aceita a diversidade. De certa forma, o tango consolida a relação da mulher com o marido, o amante e o novo amante. E apazigua a relação com o quarto homem desse feminino, o filho. Se há, em Cesarotto, a questão da função paterna, de *O nome do pai*, há também no filme essa mesma função agora exercida por uma paternagem a três mãos e pela maternagem da mãe. A mãe, dirá o chavão, é una. A função materna e paterna, nesse caso, é quádrupla. Um quarteto amoroso.

E de Cesarotto (2003,15) fica a compreensão do que representam tango e o lunfardo aos argentinos:

A existência, quando vista pelo prisma de ironia, deixa marcas subjetivas que têm seu preço. Como o tango não é só tragédia, os argentinos merecemos algumas das piadas que o **ego** inspira. Não faz mal, sobram os anticorpos contra o mau agouro. Enquanto o país não tiver papas na língua, o **tango malandro** será bem dito.

A metáfora paterna

Cesarotto (2003,112) desvenda uma plausível hipótese para o espírito tanguero e lunfardo de seus conterrâneos portenhos e lança mão da teoria psicanalítica que desvela a noção de *O nome do pai*, a função simbólica do pai, a metáfora paterna. Por essa virada, atribui a essa demanda que

Assim, o **lunfardo**, a língua secreta dos argentinos, a chave hermética do tango, a contra-senha da *argentinidade, a língua paterna dos rio-platenses*, virou centro de atenção e confabulação, quando assimilado às formações do inconsciente descritas pela perspicácia freudiana, e aferidas na inclemência lacaniana. (CESAROTTO, 2003, 118)

Esse é o mote da escritura dessa obra que coloca o tango como malandro o que por associação faz pensar no portenho, principalmente, como essa adjetivação. Não no sentido típico do malandro que, no caso argentino, remontaria àqueles prisioneiros ou homens de fama malfeita, mas principalmente o malandro volta olhos à criação das novas palavras partindo simplesmente do reverso delas, *al revés*.

De forma semelhante, o cineasta em *Tango Livre* faz uma combinação que eleva o dançar o tango pelos prisioneiros em não apenas arte, mas também de aqueles dançarinos assumirem a paternidade, de poder mesmo, dentro do presídio. O *al revés*, no caso, é a expressão avessa à violência, aquela que dá ao tango a beleza de sua visualização, de sua escuta. Assim como propicia aos prisioneiros esse *plus* de poder também dá à família de dois pais e daquela mãe a leveza de ações.

Pela primazia do inconsciente ao campo da palavra, Lacan (1999,279) aponta o ser humano acostumado e habitado por signos. O signo linguístico do lunfardo e o signo linguístico, sonoro e visual do tango dão, segundo Cesarotto (2003), ao argentino, ao portenho em especial, a língua paterna. Assim, seguindo o aforismo ‘o inconsciente é estruturado como linguagem’ lacaniano, esse sujeito da língua materna, espanhola, coloca-se como Édipo em capa significante o que permitirá que o sujeito adentre o simbólico, e a língua oficial espanhola na Argentina assume uma paternidade lunfarda e tanguera. Na esteira lacaniana, toma como referência o falo, como referência ao pai que é mediador da relação desse infante com a mãe que lhe dá a língua materna.

Lacan, retomando as teorias do Édipo em Freud e do mito do pai da horda, incorpora a relação desejo como lei e considera o ‘nome do pai’ aquele que segura a função simbólica.

Outra não é essa relação simbólica da língua que se configura então como paterna, mas não só, que se configura como um ser criativo e inovador, o argentino.

Também nessa relação simbólica é que, no filme, Fonteyne faz ao tango a paternidade assumir. Não uma única, mas dela uma paternidade triangular que incorpora a maternidade real, a da mãe da criança.

O carcereiro e a mãe também se apaixonam. Ao final, serão esses três os imbuídos da paternagem no momento em que escapam da prisão. Logo se vê que o sistema prisional também ele é uma metáfora que contém em si a marca do tango que liberta os dois prisioneiros, marido e amante, mas também dá liberdade ao guarda de assumir uma paixão. E à mulher a escolha de não ter que escolher, ou seja, de estar com os três e com o filho.

Se nos demoramos, enfim, a explicar o que é a metáfora paterna, ela poderia ser de forma simples explicada como o pai, no complexo de Édipo, sendo uma metáfora, um significante que surge no lugar de outro significante. A função do pai no complexo de Édipo é ser um significante que substitui o primeiro significante introduzido na simbolização, o significante materno.

Se analisados a obra e o filme sob essa definição, poderíamos supor, já que falamos de psicanálise aplicada, que em *Tango Livre* há uma relação mãe – filho assegurada por essa maternidade. Esse filho sente-se ligado à mãe. Lembremos que ele conhece o pai como um prisioneiro, alguém de certa forma fadado ao fracasso. Durante quase toda a obra, o filho faz as vezes de pai para sua mãe, ele se julga pai daquela mãe. Também sabemos que a metáfora paterna, como acima afirmamos, tem a base no complexo de Édipo, poderemos pensar que a interdição ao incesto é clara e acontece.

A narrativa de *Tango Livre* tem por si a complexa relação de mãe e filho já que, saberemos, o pai não é aquele afirmado pela mãe. Ou seja, o pai assim postado em documentos não é o pai biológico. O pai é o amante da mãe. Essa revelação sai ao acaso, mas acasos não existem, sabemos. O pai biológico lhe é revelado durante uma visita à prisão. Nas visitas, o filho conversa sempre e separadamente com ambos, pai e o amante da mãe. Exatamente em uma dessas conversas, de certa forma, atacado pelo considerado filho, o pai nominativo explode com o ‘eu não sou o seu pai’. Essa revelação choca o garoto e agita o próprio pai verdadeiro. Mais ainda, irrita também a mãe porque havia um combinado de que a verdade não seria revelada.

Suposto saber que ele agora descobre ser filho da traição da mãe com o amante. Cego pelo ódio, o rapaz se destempera. Inevitável não voltar à narrativa de Édipo que, em meio às terríveis descobertas, fura os olhos ou em outras palavras atravessa a castração. No caso do filme, o incesto também está presente na vida desse filho - mãe. Há entre eles uma relação amorosa de carícias que fazem esse filho também ele ser o falo de sua mãe, ainda que o rapaz saiba da existência do pai e de um amante amigo.

A descoberta se torna mais violenta em função de outra descoberta. A mãe que tem um marido e um amante agora também está apaixonada por mais um homem, o carcereiro que com ela faz aulas de tango, sua paixão. Em grosseira comparação de *Tango Livre* a *Tango Malandro*, é possível ver as coisas assim também. Há a mãe de língua espanhola cujo marido é o espanhol e cujo amante é a língua castelhana já com seus signos aclimatados e, de repente, dar-se conta de um outro amante, a língua lunfarda que dá imenso prazer ao filho dessa tríade amorosa. Prazer e criação, mas de qualquer forma

mais um entrave ao incesto, uma segunda castração. Para a traidora, digamos assim, e seguindo Lacan, o gozo é aquilo que deve ser recusado para que possa ser alcançado. O alcance do gozo em relação ao argentino é aquele do gozar a língua, gozar da língua. Para a família do filme é o gozo da criação do tango, da sensualidade que a dança proporciona e da qual a mulher não quer abrir mão e, por isso mesmo, o marido e o amante saem a buscar professores de tango entre os argentinos prisioneiros. Acertadamente diz Cesarotto (2003,117) ao justificar sua escolha na defesa dessa tese a respeito do lunfardo e do tango:

Pois, fazer o quê? Abdicar do fato irremediável de ter sido argentino pela sina natalina, filho de pai **tanguero** e mãe poliglota, usuário do espanhol-*castelhano-lunfardo* por desinência cultural, embora paulistano por opção, freguês do português como primavera nos dentes, psicanalista por determinação indelével, cidadão polifônico no fado do seu desejo, labuta e paixão?

Um corpo que narra

Partindo de ao menos uma cena do filme *Tango Livre*, o espectador pode conhecer a origem de como o tango começa a ser dançado. Diz um dos presidiários ao ouvir sobre o preconceito de dançar entre homens uma sensual dança que no imaginário está colada ao prazer de um casal, homem e mulher, ‘estamos dançando como se fazia no começo, eles eram homens criminosos, homens de origem violenta.’ De certa forma, então, sabemos da origem pouco glamorosa do tango. Dançado entre homens e entre homens fora do contexto social, ao menos o do contemporâneo, da classe média argentina. Assim, ensinar e dançar o tango entre presidiários daquela unidade prisional passa a ser motivo de orgulho, de demonstração da força sensual do corpo, um corpo que dança. E dançando conta uma história.

Essa é a história de um povo, o argentino, ao menos o portenho, como Cesarotto (2003,51) aponta para dizer que o tango é uma dança, é um gênero específico de música, é cantado, há uma letra que o conforma. Nesse sentido, o tango é uma expressão verbivocovisual. Mais, seguindo a definição de Sábato (apud CESAROTTO,2003,51), ‘É um pensamento triste que se dança.’ Não apenas, então,

uma letra posta música com passos definidos, é toda uma alma que se coloca em cena, a do portenho tanguero.

Senso comum, dança-se o tango em oito tempos, um passo para a frente, um para o lado e dois para trás; no último, cruza-se a perna esquerda sobre a direita; mais um passo para trás com a perna direita; fechadas as pernas; mais um passo para o lado e juntam-se os pés. Fosse simples, e assim deveria ser, não haveria tantos professores a fazerem suar aqueles que querem inteirar-se da mágica. Mágica porque se o tango tem um começo de rebeldia no contemporâneo ganhou ares de dança de salão.

Mais ainda, seguindo Cesarotto(2003,51-54), o tango

Nos idos do novecentos, apresentou-se como um produto híbrido. O porto da cidade, recebendo as novidades de além-mar, acolheu melodias vindas da Espanha- o **tanguillo** andaluz -, e das colônias; por exemplo, Cuba, de onde veio a **habanera**. Elas se misturaram com os sons da terra, em particular com a **milonga**, e o tango foi o produto final.

Não só um produto híbrido em sua formação como híbrido na composição, ou seja, o tango é uma arte híbrida como bem explica Santaella (2001,385-388) as linguagens verbo-visuais-sonoras que implicam como já apontamos em uma letra cuja poética brinca, no caso do tango, com uma linguagem lunfa, de termos inscritos em seus contrários a fim de driblar o ouvinte tanto o incauto quanto o astuto que escuta tentando aprisionar o tanguero. Há uma percepção visual, ainda seguindo a autora, que até mesmo sem a letra do tango está narrando com seus corpos enlaçados toda uma origem de sensualidade de tempos em que , se mulheres havia, se dançava com volúpia; e se mulheres não houvesse, homens dançavam para inspirar a saudosa volúpia de prazeres sensuais. E há, não se pode deixar de apontar, a música, o sonoro que mescla instrumentos simbólicos, um deles até hoje ligado ao tango, o *bandoneon*, pequeno acordeão.

O que narra o tango?

Tomemos o tango *Mi noche triste*, de Carlos Gardel (Charles Romuald Gardès), e podemos perceber a melancolia da letra, a nostalgia da mulher amada idealizada. Já no primeiro verso original temos, *Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida* (Você sabe que me concedeu o melhor da minha vida), ao ser vertido para o Espanhol, *Sabes que me diste lo mejor de mi vida*, deixa perder a magia do termo lunfa, *percanta*. No

termo, exatamente se perde a ideia da mulher como ‘perdida’, da alma de teor gaúcho, por relação próxima á Argentina. Termo que se consolidou poderíamos dizer como gíria, mas que sabemos faz parte da linguagem do lunfardo. Eis que a mulher perdida está longe da mulher idealizada e caracterizada no século XIX como inatingível. Essa perdida é a mulher dos tempos do porto que se vende e que dança sensualmente, lembrando sua origem polaca, em maioria, do Leste Europeu.

Um outro exemplo é o tango *El ciruja*, de Francisco Alfredo Marino e música de Ernesto de la Cruz. Segundo Cesarotto (2003,68), o termo que designa *O andarilho* transformou-se em *El pordiosero*. O personagem de *El ciruja* é hábil em manejar facas, daí o nome do tango, mas essa qualidade denota o mal caráter do protagonista e, por isso, transforma-se em *O mendigo*, um termo que ameniza o uso violento de alguém que ao lidar com facas pode cometer atos de violência.

Os dois exemplos explicam que as letras de tangos não eram os laivos melodramáticos que elas assumiram depois de atingirem o auge em Paris. Na essência, o tango mostrava narrativas daqueles sujeitos broncos e das ações que se passavam naqueles ‘inferninhos’ próximos ao porto em Buenos Aires. Diante dessa origem, um motivo para que as mulheres não quisessem dançar; exceto, como já apontamos, as polacas do porto. Em maioria, dançava-se entre homens e expressavam a ilegalidade, os crimes, as ações da época naquele lugar. Nesse sentido, proscrito.

Esses corpos que se enlaçavam contavam essas histórias em linguagem lunfa que censores adulteraram tão logo o tango marcou-se como arte de apelo da nacionalidade argentina, mas que nunca, no entanto, desgarrou-se dessa poética, desses contrários.

A imagem publicitária de corpos esguios e alongados que toam ao tango no contemporâneo não parece lembrar aquela de corpos que apenas dançavam em meio ao sensual prazer. Quando buscamos fotos de casais dançando tango o que se vê são corpos lânguidos. Saltos altos, meias pretas, roupas coladas, homens à aparência de finos toureiros, bigodes finos.

Em nada lembram as cenas de *Tango Livre* em que aqueles homens suados e viris, com rotas roupas, seguram-se com firmeza ao corpo de outros. Difícil imaginar cenário diferente de homens e mulheres no final do século XIX em pleno porto portenho portendendo a finura dos postais - propagandas do tango.

Acorde final

Nessa junção de obras distintas já que *Tango Malandro* (2003) é um apanhado de original tese defendida no programa de pós - graduação em Comunicação e Semiótica da Puc de São Paulo por Oscar Ángel Cesarotto, e *Tango Livre* (2012) é um filme do diretor belga Frederic Fonteyne, a leitura e análise apontou elementos semelhantes incontestáveis. Para além de toda teoria a discutir as obras, o tango é o elo em comum. A origem do tango também já que o filme traz metaforicamente a narrativa de dentro, basicamente, de um presídio. Os personagens que habitam esse universo dentro e fora da instituição prisional estão interligados. Há uma mulher e seu filho. Um marido e um amante. Pessoas extremamente comuns não fosse o detalhe da relação triádica em que vivem a mulher e esses dois homens. Um tema para outro artigo. São na verdade quatro homens ao redor da única mulher: o filho, o marido, o amante e, mais tarde, a eles se junta o carcereiro. Mulher e carcereiro amantes a princípio pelo tango. O filho dança com a mãe, com ela aprende as nuances do corpo que sensual conta uma história.

O carcereiro conhece a mulher em aulas de tango. De pronto, apaixonam-se pela proximidade da dança provocada pelo enlaçar de seus corpos. Surpreso, o carcereiro vê a mulher na prisão a visitar o marido, mas também o amante. O filho, sabe-se depois, não é filho do casal marido-mulher, mas do casal amante-mulher. O marido, por ciúme ao descobrir que o carcereiro é aprendiz de tango, procura na prisão os argentinos e lhes propõe aula de tango. O que se vê daí em diante é a plasticidade do coletivo que começa as aulas no pátio da prisão, cena de beleza ímpar, e que mostra ao espectador o que é o tango e o porquê essa dança ainda é e tem um apelo visual, sensual. Para trás ficam as marcas dos casais, a tentativa de suicídio do amante, a descoberta pelo filho do pai verdadeiro, o choque desse filho em também enxergar no carcereiro mais um amante.

Acorde final, a fuga engendrada pelo carcereiro que, curiosamente, acaba se juntando ao quarteto e forma, sim, um lindo quinteto. São quatro homens a seguir aquela mulher.

E Oscar Cesarotto, com seu *Tango Malandro*, dialoga com esse *Tango Livre* por demais já que lendo a obra é possível relacionar ambos para termos a origem do tango, a historicidade de Buenos Aires e da Argentina, as características dos argentinos que se apresentam no filme visualizadas e explicadas por Oscar em sua obra.

Como surgiu o tango, de que as letras tratam, quem forma o grupo de excelentes tangueros? Mas sobretudo a colocação da linguagem lunfa, o porquê de o espanhol dos argentinos ser tão peculiar. Nem espanhol, nem castelhano, mas um híbrido idioma.

Essa babel de línguas que está presente também no filme de Fonteyne. São belgas, italianos, suíços, argentinos. E todos dançam.

E entre as duas obras a perspicácia de Cesarotto em apontar uma hipótese marcante que engendra sua obra, mas também o filme: a função paterna, o nome do pai, o inconsciente lacaniano estruturado como linguagem. Tudo faz sentido para entender esses corpos que narram com o tango suas histórias híbridas de línguas e que dá ao portenho a língua materna. Que o digam os argentinos do filme. Que o apresentem os argentinos da obra. Que o diga Cesarotto em persona.

REFERÊNCIAS

CESAROTTO, Oscar Ángel. **Tango Malandro**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FONTEYNE, Frederic. **Tango Livre**. Filme. Países Baixos: Imovision, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SANTAELLA, Lucia. Linguagens híbridas. In **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora. Visual. Verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001. Capítulo VII.

SANTAELLA, Lucia. O corpo como sintoma da cultura. In **Corpo e comunicação**. Sintoma da cultura. São Paulo: Paullus, 2004. Capítulo 10.